This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 82.2 (1)

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
CLASS OF 1882
OF NEW YORK

1918

MUSIC LIBRARY

# Sammlung

# Musikalischer Vorträge

herausgegeben

von

**Paul Graf Waldersee.**

---

Erste Serie.

Nr. 1—12.

**Leipzig,**

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1879.

Mus 82.2
~~Mus 77.2~~

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVART JANSEN WENDELL
1918

No. 2 rec'd 17 Jul. 1905 - Good Mus

Alle Rechte vorbehalten.

# Inhalt.


| Nr. | | Seite |
|---|---|---|
| 1. | Ueber Johann Sebastian Bach. Von Philipp Spitta | 1 |
| 2. | Wagners Siegfried. Von Hans von Wolzogen | 59 |
| 3. | Die Entwicklung der Clavier-Musik von Bach bis Schumann. Von Carl van Bruyck | 81 |
| 4. | Robert Schumann und seine Faust-Scenen. Von Selmar Bagge | 121 |
| 5. | Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes. Von August Reißmann | 141 |
| 6. | Wolfgang Mozart. Von Emil Naumann | 167 |
| 7. | Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Von Paul Graf Waldersee | 193 |
| 8. | Johann Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Von Ludwig Meinardus | 213 |
| 9. | Friedrich Chopin's Leben und Werke. Von A. Niggli | 275 |
| 10. | Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Von W. J. von Wasielewski | 323 |
| 11. | Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik. Von Julius Alsleben | 347 |
| 12. | Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Von H. Kretzschmar | 371 |

Mus 82.2

Sammlung
# Musikalischer Vorträge.

No. I.

## Joh. Seb. Bach

von

Philipp Spitta.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

A. Schill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

Ueber

Der Unterzeichnete bestellt hiermit durch .....

.....

**Sammlung musikalischer Vorträge**

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expl.

Serie I (12 Hefte) Nr. 1 u. ff. je nach Erscheinen.
Pr. à 75 ₰.

Serie I Nr. 1 und 2 zur Ansicht.

Einbanddecke zu Serie I als Sammelmappe. Pr. 1 ℳ.

Ort und Tag: Name:

Illus 82.2

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM [illegible]
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1915

38.2
38.2

# 1.

# Ueber Johann Sebaſtian Bach.

Von

Philipp Spitta.

Johann Sebaſtian Bach führte laut eigner Angabe ſein Geſchlecht auf einen Ahnherrn zurück, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Dorfe Wechmar bei Gotha geboren wurde. Daß dieſer ſeinen Vornamen Veit mit dem Schutzheiligen der dortigen Kirche gemeinſam hatte, läßt eine innigere Verbindung ſeiner Familie mit den Angelegenheiten des Ortes muthmaßen, und andere Nachrichten beſtätigen dies. Ueberhaupt findet ſich in den nächſtgelegenen Gegenden Thüringens der Name Bach weit verbreitet, ſo daß wir es jedenfalls mit einem altanſäſſigen Geſchlechte zu thun haben. Veit Bach wurde wohl nur deshalb als Ahnherr genannt, weil bei ihm zuerſt die Neigung zur Muſik hervorgetreten zu ſein ſcheint, welche ſeine Nachkommen mehr als hundert Jahre hindurch ausnahmslos auszeichnete. Mit der Neigung ging die beſtändige Begabung Hand in Hand. Beſtändig zeigten ſich die Bachs auch in der Anhänglichkeit an ihr thüringiſches Heimathland, nur eine Linie verzweigte ſich ins Fränkiſche hinein. In Eiſenach, Arnſtadt, Erfurt und nahegelegenen Orten waren ſie lange Zeit im Beſitz der Cantoren-,

Organisten-, Stadt- und Hofmusikanten-Stellen, in Erfurt beispielsweise ununterbrochen von 1635 bis wenigstens 1735 Directoren der Rathsmusik, und auch als keiner ihres Geschlechts mehr mit derselben in Verbindung stand, nannte man die Stadtmusikanten dort aus alter Gewohnheit immer noch „die Bache". Ein sehr lebhaftes Gefühl für die Einheit des großen Geschlechtes veranlaßte die Glieder desselben zu regelmäßigen jährlichen Zusammenkünften an einem der drei genannten Oerter und sog neue Nahrung aus denselben. Unter sorgfältiger Pflege der von den Vorfahren ererbten musikalischen Traditionen erwuchsen von Generation zu Generation bedeutendere Künstler, bis endlich in Johann Sebastian Bach die höchste musikalische Potenz des Geschlechtes zur Erscheinung kommt.

Er wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren; dort war sein Vater, Ambrosius Bach, Stadtmusikus, sein Oheim, Johann Christoph Bach, Stadtorganist. Die Mutter, welche ihn als jüngstes Kind ihrer Ehe geboren hatte, verlor er im 10. Lebensjahre, ein Jahr darauf starb auch der Vater, die Familie löste sich auf und ein älterer Bruder nahm den Knaben zu sich nach Ohrdruf. Er soll sein erster Lehrer im Clavierspiel gewesen sein; dies schließt nicht aus, daß Sebastian schon gewisse musikalische Fertigkeiten besaß. Der Eisenacher Oheim war ein großer Künstler, und mußte als Orgelspieler und als Componist des Neffen Begabung mächtig anregen. Jedenfalls hat er sich früh auch auf der Geige versucht, dem Hauptinstrumente seines Vaters; und da ihn die Natur mit einer schönen Sopranstimme begabt hatte, dürfte er dem currenten Schülerchore angehört haben, als dessen Mitglied 200 Jahre früher Martin Luther singend durch die Straßen Eisenachs zog. Alle höheren Lehranstalten waren damals auch Pflegstätten für die Musik; was Bach in Eisenach aufgab, fand er am Lyceum zu Ohrdruf wieder. Hier begann er zugleich sich eine solide Bildung anzueignen, und als es ihm im Hause des weniger begabten Bruders zu eng wurde, setzte er von Ostern 1700 seine Studien an der Schule des Michaelisklosters in Lüneburg fort. Arm wie er war mußte er schon jetzt von der Musik leben, was ihm zunächst sein Gesang ermöglichte. Aus den Mitteln des Klosters wurde der Grundstock des Chores erhalten, in welchen Bach sofort Aufnahme fand. Als er seine Sopranstimme verlor half die allgemeine musikalische Brauchbarkeit weiter. Bereits bedurfte er eines Lehrers in seiner Kunst

nicht mehr. Der erwachende Genius trieb ihn voran, die Traditionen des Geschlechtes zeigten den Weg. Von Anfang an war es die Orgelkunst gewesen, welche ihn am mächtigsten angezogen hatte; auf sie warf er sich jetzt mit größter Energie, ferner auch auf Clavierspiel und -Composition. An Anregung fehlte es nicht, so übte namentlich der geistreiche Georg Böhm, Organist an der Johanniskirche und Landsmann Bachs einen bedeutenden Einfluß auf ihn aus. Traten die fördernden Elemente nicht von selbst heran, so wurden sie aufgesucht; rüstiger Fußwanderer und an einfachste Lebensart gewöhnt, pilgerte er bald nach Hamburg, wo Größen wie Johann Adam Reinken und Vincentius Lübeck als Organisten wirkten, bald nach Celle, um die nach französischem Muster eingerichtete Capelle des letzten Herzogs zu belauschen. Was er so erfaßte, was in den Partituren der besten Meister sich ihm darbot, machte er durch unablässige technische und compositorische Studien sich mit einem Eifer zu eigen, der ihm selbst des Nachts nicht Ruhe ließ.

Im Jahre 1703 war die Michaelisschule durchlaufen, und Bachs Leben ist voll von Beweisen, daß er nicht nur in der Musik mit Gründlichkeit zu lernen und zu arbeiten verstanden hat. Ziemlich allgemein herrschte damals die Sitte, daß ein Musiker, wollte er irgendwie höher hinaus, auf Universitäten studirt haben mußte. Was Händel, Telemann, Stölzel und so manche von Bachs Vettern thaten, blieb Sebastians hochstrebendem Geiste versagt; arm, alleinstehend in der Welt und auf sich selbst gewiesen, suchte er Arbeit, die ihn ernährte. Er wandte seine Blicke zur Heimath zurück, in Weimar erhielt er einen Posten als Violinist an der Privatcapelle des Prinzen Johann Ernst, Bruders des regierenden Herzogs. Wenige Monate später führte ihn ein ehrenvoller Ruf nach Arnstadt, einem der Sammelpunkte seines Geschlechts, und in entsprechendere Verhältnisse. Arnstadt war damals eine Residenz schwarzburgischer Grafen, die seit einiger Zeit mancherlei für die Musik thaten. Der eben jetzt regierende Graf Anton Günther verfügte über eine hübsche Capelle, welche sich freilich nur zum Theil aus professionirten Musikern zusammensetzte, Actuare, Registratoren, Kammerdiener mußten sie ergänzen, selbstverständlich auch die Cantoren und Organisten nicht nur der Stadt, sondern bei besonderen Veranlassungen selbst des ganzen Ländchens. So hielt man es damals an all den kleinen

thüringischen Fürstenhöfen. Als Schwiegersohn des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig, der viel auf die Oper verwendete, richtete sich der Graf auch ein Theater ein: Schüler und Handwerker agirten, die gräfliche Capelle machte die Musik, und jeder hatte gegen ein gewisses Eintrittsgeld zu den Vorstellungen Zugang. Doch waren es nicht diese Verhältnisse, in welche Bach berufen wurde, wenn er ihnen auf die Dauer auch nicht ganz fern bleiben konnte. Die zwei Jahre zuvor vollendete Orgel in der Neuen Kirche war bisher durch einen wenig fähigen Organisten bedient worden; die Bürgerschaft, stolz auf das aus eignen Mitteln erbaute Werk, wünschte für dasselbe einen tüchtigen Künstler zu gewinnen. In dem 18jährigen Sebastian Bach glaubte sie diesen gefunden zu haben; ihn brachte die neue Stellung mit seinem Lieblingsinstrumente in engste Berührung und gewährte zugleich zu eignen Arbeiten die erwünschte Muße. Die vier in Arnstadt verbrachten Jahre haben ihn zur Meisterschaft gezeitigt; ihre arbeiterfüllte Stille unterbrach er nur einmal durch eine Reise nach Lübeck. Hier wirkte damals noch Dietrich Buxtehude, einer der größten Orgelvirtuosen seiner Zeit, der auch in der Weihnachtszeit weitberühmte Chorausführungen in der dortigen Marienkirche veranstaltete. Die Mittel zu dieser Reise hatte sich Bach bei einem Jahresgehalte von einigen 70 Thalern zu erübrigen vermocht, den 50 Meilen langen Weg legte er zu Fuße zurück. Gefesselt durch Buxtehudes hohe und originale Kunst, weilte er über ein Vierteljahr in seiner Nähe. Der Meister war ein hoher Sechziger, man suchte sich für den Fall seines Todes eines würdigen Nachfolgers zeitig zu vergewissern. Bach hätte dieser Nachfolger werden und sich dadurch plötzlich in glänzende Verhältnisse bringen können; er zog es vor in seiner Einsamkeit weiter zu arbeiten. Als er jedoch im Februar 1706 nach Arnstadt zurückkehrte, hatte er einen erbetenen vierwöchentlichen Urlaub dennoch fast um das vierfache überschritten, eine Unbotmäßigkeit, welche ihn mit seiner Behörde in Conflict brachte. Man war überhaupt mit den dienstlichen Leistungen des jungen Künstlers nicht eben zufrieden: er verfuhr eigenmächtig, zeigte sich eigensinnig, und war bei seinem aufbrausenden Temperament mit einem Chor von Schülern, der ihm zur Vorbereitung für den eigentlichen Gesangschor unterstellt war, dermaßen an- und auseinander gerathen, daß schon längst keine Uebungen mehr zu Stande kamen. Alles dieses wurde ihm bei einer Vorladung

vor das Consistorium in milder und würdiger Weise vorgehalten. Der Erfolg war freilich nur der, daß Bach seitdem von Arnstadt fortzukommen suchte. Es gelang ihm im Sommer 1707 Organist an der Blasius-Kirche zu Mühlhausen zu werden.

Mit diesem Ereignisse schließen seine Lehr- und Wanderjahre ab, wenn von letzteren überhaupt gesprochen werden darf. Er selbst markirte den Zeitpunkt dadurch, daß er sich nunmehr verheirathete; er führte seine Base Maria Barbara Bach aus Gehren heim, die er schon in Arnstadt kennen gelernt hatte, und hat mit ihr eine dreizehnjährige glückliche Ehe durchlebt, aus welcher die bedeutendsten seiner Söhne entsprossen sind. Im sicheren Gefühle seiner Meisterschaft begann er sogleich in das stagnirende Leben des einst musikalisch berühmten Mühlhausen einzugreifen, suchte den Kirchenchor zu höheren Aufgaben zu erziehen, arbeitete mit ausgezeichneter Sachkenntniß den Entwurf zu einer gründlichen Reparatur seiner Orgel aus und setzte überhaupt in die Herstellung einer reichen und bedeutenden Kirchenmusik seine einzige Aufgabe. Allein hier gerieth er sehr bald in Meinungsverschiedenheit mit seinem Superintendenten, Dr. Frohne, welcher, dem Spenerschen Pietismus zugethan, ein selbständigeres Hervortreten der Musik im protestantischen Cultus nicht billigte. Ein Vergleich war, wo es sich um Bachs Lebenszweck handelte, nicht denkbar und so entschloß er sich schon nach einem Jahre, Mühlhausen wieder zu verlassen, zum großen Verdruß des städtischen Rathes, welcher ihn hoch schätzen gelernt hatte und die Leitung des nach seinen Angaben begonnenen Orgelbaues auch trotz Wegganges in seiner Hand beließ.

Bach kehrte nun an den Ort zurück, von welchem er vor fünf Jahren seine Künstlerlaufbahn begonnen hatte. Am weimarischen Hofe hatte er sich kurz zuvor als Orgelvirtuos hören lassen, und die Folge davon war die sofortige Berufung zum herzoglichen Hoforganisten gewesen. Hemmungen wie in Mühlhausen standen hier nicht zu befürchten, vielmehr lagen die Verhältnisse für die Tendenz des Bachschen Genius so günstig, wie sie nur gedacht werden konnten. Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar war eine ernste, strenge Natur, deren hauptsächliche, ja einzige Interessen sich in religiöser und kirchlicher Richtung bewegten. Aber er war dabei ein entschiedener Gegner des kunstfeindlichen Pietismus und schätzte namentlich Bestrebungen auf dem Gebiete kirchlicher Musik. Die

musikalischen Neigungen der meisten Fürstenhöfe jener Zeit gingen ganz in dem Interesse für die Oper auf; andererseits konnten sich kaum anderswo als an einem Fürstenhofe in gleichem Maße die Mittel und die reifende Gunst der Verhältnisse finden, deren Bach zur Gestaltung seiner Ideenwelt bedurfte, so daß beide, der Herzog wie der Künstler, recht für einander bestimmt zu sein schienen. Die Wirksamkeit Bachs während des neunjährigen Aufenthaltes in Weimar stellt sich nach- und nebeneinander als eine dreifache dar. Zunächst erhob er sich hier als Orgelspieler und -Componist zum vollen Glanze und zu weitreichender Berühmtheit. Bei weitem die meisten seiner Orgelcompositionen sind in dieser Zeit entstanden, theilweise wohl zum Zwecke seiner zahlreichen Kunstreisen, welche er gewöhnlich im Herbst an die Fürstenhöfe und in die bedeutenden Städte Mitteldeutschlands zu unternehmen pflegte. In Cassel riß er einmal den Erbprinzen Friedrich, nachmaligen König von Schweden, durch ein mit unerhörter Virtuosität ausgeführtes Pedalsolo zur höchsten Bewunderung hin, und bekannt ist, wie er im Jahre 1717 in Dresden den französischen Organisten Marchand glänzend überwand, welcher mit Bach einen musikalischen Wettkampf eingehen sollte, aber aus Furcht vor seinem Gegner vor der Zeit heimlich Dresden verließ. Mit diesem Ereignisse, das in gewissen Kreisen zugleich als ein Triumph der deutschen Kunst über die französische angesehen wurde, trat er in den Zenith seines Virtuosenruhmes und galt seitdem bei allen, mit Ausschluß der wenigen, welche ihm Händel in London gleichzusetzen suchten, bis an sein Lebensende als der größte Orgelspieler der Welt, ein Ruhm, den ihm bis heute niemand hat streitig machen können. Außer als Hoforganist war Bach in Weimar auch als Kammermusikus angestellt, da er nicht nur einzigartiger Orgel- und Clavierspieler, sondern auch ein tüchtiger Geiger war. In ersterem Amte diente er mehr den Interessen des Herzogs, in letzterem denen seines Neffen, des Prinzen Johann Ernst, welcher für Musik leidenschaftlich begeistert und ungewöhnlich begabt war. Die italiänische Kammermusik stand damals in ihrer vollen Blüthe und wurde mit Vorliebe auch am weimarischen Hofe gepflegt. Zum ersten Male hatte Bach Gelegenheit, die Italiäner von dieser Seite gründlich kennen zu lernen, ihre Formen in sich zu verarbeiten, und zu originalen Schöpfungen um- und auszubilden. Endlich rückte er im Jahre 1714 zum Concertmeister auf und bekam wegen des Alters

und der Gebrechlichkeit des Capellmeisters Dreſe damit wohl die Leitung der Kammermuſiken durchaus und einen beträchtlichen Theil der Kirchenmuſiken in ſeine Hand. Hatte er auch vorher ſchon manches Bedeutende auf dem Gebiete kirchlicher Vocalmuſik geleiſtet, ſo begann doch von jetzt an eine Verpflichtung zur regelmäßigen Compoſition von Kirchencantaten, und von dieſer Zeit an betritt er zuerſt mit Entſchiedenheit den Weg, welcher ihn zu einer ganz neuen Art kirchlicher Muſik führen ſollte. So nach den verſchiedenſten Seiten hin thätig und von der Zuneigung und Hochachtung des herzoglichen Hofes getragen, verbrachte er in Weimar fruchtreiche und glückliche Jahre. Eine Vocation als Organiſt nach Halle lehnte er ab und wußte gegen eine dreiſte Inſinuation der dortigen Kirchenälteſten ſeine Mannesehre in ſchneidiger Weiſe zu wahren. Am Ende des Jahres 1716 ſtarb der alte Dreſe und Bach hatte das nächſte Recht auf den Capellmeiſterpoſten. Vielleicht hat es ihn verſtimmt, daß man den jungen Dreſe, einen unbedeutenden Muſiker, ihm vorzog. Er ſchloß im folgenden Jahre ſeine weimariſche Periode ab, und folgte einem Rufe als Capellmeiſter an den fürſtlichen Hof von Anhalt-Cöthen.

Fünf Jahre muſikaliſchen Stilllebens könnte man den jetzt folgenden Lebensabſchnitt nennen. Denn ſein Schwerpunkt liegt durchaus auf dem Gebiete, welches dem Hange zum traulichen, tiefſinnigen Muſiciren im engen, verſtändnißvollen Kreiſe ſeine Exiſtenz verdankt. Mit dem Kirchendienſte hatte Bach in keiner der drei cötheniſchen Gotteshäuſer etwas zu thun; außerdem waren der Hof und ein großer Theil der Bevölkerung reformirt und deshalb von Kirchenmuſik nicht viel die Rede. Aber der 23jährige Fürſt Leopold, eine helle, aufgeweckte Natur mit unverkennbar künſtleriſchem Zuge, war in Geſang und Spiel ſelbſt ausübender Muſiker, und nach Bachs eignem Zeugniß mehr als Dilettant. Die unter ſeiner perſönlichen Theilnahme und im Abſchluß von der Außenwelt geübte Kammermuſik umfaßt Bachs Thätigkeit in Cöthen. Nur durch Kunſtreiſen erhielt er ſich mit der großen muſikaliſchen Welt in Verbindung. Eine derſelben brachte ihn nach Hamburg und mit dem alten Reinken in Berührung, deſſen Spiel er faſt 20 Jahre zuvor als Kunſtjünger gelauſcht hatte; jetzt erkannte der Meiſter den Meiſter. Das Aufſehen, das er dort in weiteſten Kreiſen machte, war ſo gewaltig,

der Gedanke, unter einem großen, kunstempfänglichen Publikum zu wirken, so verlockend, daß er den Versuch machte, sich an der Jacobikirche zum Organisten annehmen zu lassen. Der Versuch mißlang, weil ein unfähiger Mensch das Kirchencollegium mit 4000 Mark zu seinen Gunsten bestach. Ein anderes Mal kam Bach nach Halle und suchte Händel dort auf, der aber unmittelbar vorher seine Vaterstadt wieder verlassen hatte, um nach London zurückzukehren. Auch 10 Jahre später wollte es ihm nicht glücken, seines großen Zeitgenossen Bekanntschaft zu machen, dessen Werke er neidlos bewunderte und theilweise eigenhändig abschrieb. Schon in frühester Jugend waren beide Künstler einmal nahe an einander hergestreift, da Händel 1703 nach Hamburg kam, Bach in demselben Jahre von Lüneburg aus vielleicht zum letzten Male dort war. Wenig später besuchte ersterer Buxtehude in Lübeck und spielte auf der Orgel, vor welcher zwei Jahre nachher auch Bach stand; dann führten ihre Lebenswege immer weiter auseinander und gesehen haben sie sich nie. Dem Fürsten Leopold aber wurde Bach bald ein Freund, ein unentbehrlicher Umgang, den er sogar auf seinen Reisen mit sich nahm. Bach kam dabei oft in Lagen, wo ihm nicht nur jeder weitere musikalische Verkehr, sondern selbst ein Instrument zum Spielen unerreichbar war; nach einer Tradition hat er in einer solchen Isolirtheit die größere Anzahl der Präludien und Fugen des ersten Theiles vom Wohltemperirten Claviere componirt. Als er im Sommer 1720 mit dem Fürsten aus Carlsbad heimkehrte, trat er in ein verwaistes Haus. Während seiner Abwesenheit war die Gattin erkrankt und gestorben, ohne daß eine Kunde davon zu ihm gedrungen war; er konnte nichts thun, als an ihrem Grabe trauern. Eine zweite Ehe schloß er später mit einer Sängerin am fürstlichen Hofe zu Cöthen, für deren tüchtige musikalische Begabung und Ausbildung sowohl ihres Gatten eigene Worte zeugen, als auch die lebendige Theilnahme, welche sie nachweislich den Werken desselben zuwendete. Nur acht Tage später vermählte sich auch Fürst Leopold, dies war für Bach insofern ein folgenreiches Ereigniß, als die Fürstin wenig Interesse für Musik zu hegen schien und im Zusammenhange damit auch des Gemahls Eifer vorübergehend sich abkühlte. Jetzt trat es Bach deutlich vor die Seele, daß er in Cöthen, fern von aller Beschäftigung mit kirchlicher Musik, doch nicht an seinem eigentlichen Platze sei. Als echter Musiker hatte er in dem ausschließlichen

Weben und Wirken im Reiche der reinen Instrumentalmusik zeitweilig sein volles Genügen gefunden, hatte an ihr seine Kraft gestärkt, sein Streben geläutert, nun galt es in die Bahn zurückzulenken, auf welcher er einsam zur höchsten Höhe emporklimmen sollte.

Am 5. Juni 1722 war Johann Kuhnau gestorben, aus der ununterbrochenen Reihe trefflicher Cantoren der Leipziger Thomasschule einer der hervorragendsten. Bach war mit Kuhnau wohlbekannt und selbst früher mehre Male in Leipzig gewesen, theils um dort zu spielen, theils um auf Einladung der Universität die neuerbaute Orgel der Paulinerkirche zu prüfen. Er war daher über den Wirkungskreis eines Thomas-Cantors wohl orientirt. Trotzdem oder vielleicht eben darum zögerte er, sich um die erledigte Stelle zu bewerben, er mußte wissen, daß sie viel unerfreuliches, unbequemes und seiner Natur widerstrebendes mit sich führe. Aber die Erwägung, daß er in den Mittelpunkt eines kirchlich-musikalischen Lebens von seltener Ausdehnung und Mannigfaltigkeit treten würde, auch die Rücksicht auf seine heranwachsenden und den Studien zugeneigten Söhne ließ ihn endlich den Entschluß fassen. Am 31. Mai 1723 wurde er als Nachfolger Kuhnaus eingeführt. Seine Wohnung erhielt er im Schulgebäude und hat diese nur einmal auf kurze Zeit gewechselt, als im Jahre 1731 die Thomasschule in der Weise umgebaut wurde wie sie, wenngleich ihrer alten Bestimmung nicht mehr dienend, noch heute steht. Von dem wissenschaftlichen Unterricht, zu welchem vordem die Cantoren verpflichtet gewesen waren, wußte er sich später zu befreien; ihm blieb die Leitung oder Beaufsichtigung der Singstunden, von denen an den ersten drei Wochentagen je zwei, und eine am Freitage statt fand. Die Zahl der Alumnen, aus welchen der Singchor gebildet wurde, betrug 55. Dieselben hatten zu bestimmten Zeiten, namentlich am Gregorius- und Martinitage, sowie um die Michaelis- und Neujahrszeit singend die Stadt zu durchziehen, und mußten für diese Umzüge von ihren Präfecten unter Aufsicht des Cantors vorbereitet werden. Vor allem aber lag ihnen die Ausführung der gottesdienstlichen Musik in der Thomas- und Nicolaikirche, und in beschränktem Maße auch in der Neuen-, Petri- und Johanniskirche ob, welche der Cantor theils selbst zu dirigiren theils doch zu überwachen hatte. Vergegenwärtigt man sich nun, daß die Einrichtung des Gottesdienstes in den Leipziger Kirchen

damals noch das Mitwirken der Musik in viel reichlicherem Maße beanspruchte, als jetzt, und es Ehrensache der Cantoren war, diesen Ansprüchen großen Theils mit eignen Compositionen zu genügen, daß ferner Bach auch in der Universitätskirche gewisse Functionen hatte und akademische Feierlichkeiten durch seine Tonschöpfungen schmücken sollte, daß er zeitweilig wenigstens eines der Collegia musica dirigirte (freie Vereinigungen musikliebender Leute, namentlich von Studenten, zu Vocal- und Instrumental-Musik), und überhaupt in jenem Zeitalter der Gelegenheitsmusiken die Veranlassungen zu Compositionen einen Mann wie Bach von allen Seiten umstanden, so wird seine öffentliche Wirksamkeit als eine ansehnliche erscheinen. Dennoch und obwohl er in dieser Stellung bis an seinen Tod verharrte läßt sich nicht verkennen, daß sie ihn nur theilweise befriedigte. Täuscht nicht alles, so hat er sich gerade als Cantor niemals recht wohl gefühlt. Der stolze Künstler, verehrt und angestaunt von Deutschlands musikalischer Welt, durch Ehrentitel der Fürsten- und Königshöfe geziert, aufgesucht und umworben von allen Künstlern, die ihr Weg nach Leipzig führte, konnte sich in die nach damaligen Begriffen untergeordnete Stellung mit ihren lästigen Nebenverpflichtungen schwer finden. Dazu kam noch, daß seine Vorgesetzten nicht immer das ihrige thaten, sie ihm erträglicher zu machen. Gewisse Uebergriffe des an selbständiges Handeln gewöhnten energischen Mannes wurden ihm eifersüchtig verdacht, Dienstversäumnisse, die hier und da vorkamen, trotz seiner eminenten Thätigkeit für die Kunst, und trotzdem daß im übrigen die Disciplin der Anstalt bis in die dreißiger Jahre des Jahrhunderts eine sehr laxe war, übel vermerkt und getadelt, dagegen aber den sachkundigen Vorstellungen Bachs wegen Verbesserung der musikalischen Hülfsmittel kaum Gehör geschenkt, und wiederum der an der Neuen Kirche selbständig waltende Musikdirector in freigebiger Weise unterstützt. Auch konnte der Meister mit den vorhandenen Kräften, da namentlich die Instrumentisten ganz ungenügend waren, dasjenige nicht leisten, was ihm als Ideal vorschwebte und der wirksamen Aufführung seiner eignen Werke zur Voraussetzung diente. Durch solche Erfahrungen war er nach einer siebenjährigen Thätigkeit, welche außer ungezählten großartigen Cantaten auch die Composition der Johannes- und Matthäuspassion einschließt, dermaßen verstimmt geworden, daß er einem Freunde in Danzig schrieb, er sei gesonnen sein Amt niederzulegen. So weit

kam es indessen nicht, und wenn auch Mißhelligkeiten größerer und kleinerer Art fernerhin nicht ausblieben, so wurde doch ein wirklicher Bruch vermieden. Von Seiten Bachs wirkten wohl das herannahende Alter und die Rücksicht auf seine Familie mildernd ein, und die Behörden, durch Erfahrungen gewitzigt, hüteten sich seinen Unwillen zu reizen: er war bei seiner rücksichtslosen Gradheit und der Wucht seiner ganzen Persönlichkeit ein unbequemer Gegner. Indessen wäre es unbillig, nur diese Seite seiner amtlichen Beziehungen herauszukehren. So war ihm z. B. Johann Mathias Gesner, welcher von 1730—1734 der Thomasschule als Rector vorstand und Bachs Bekanntschaft schon in Weimar gemacht hatte, aufs innigste befreundet, und zu den schönsten Zeugnissen der Zeitgenossen gehören die Worte, mit welchen in einer Anmerkung zum Quinctilian der Gelehrte den Künstler preist, „der mehr Gaben in sich vereinige, als Orpheus und Arion zusammen". Die Jahre ihres Zusammenwirkens bezeichnen die glücklichste Periode in Bachs Leben zu Leipzig. Seinen Schulpflichten suchte Gesner das drückende zu benehmen, seine Beziehungen zur städtischen Behörde freundlicher zu gestalten. Die musikalischen Verhältnisse hoben sich, zwar ohne wesentliches Zuthun des Rathes, durch Bachs immer mächtiger werdenden Einfluß. In dieser Zeit fühlte er sich wirklich wohl in Leipzig und äußerte es unumwunden. Einige Jahre darauf verbitterte ihm freilich ein heftiger Competenzconflict mit dem Nachfolger Gesners seine Stellung um so gründlicher. Der langwierige Streit wurde endlich beigelegt, allein um den collegialischen Frieden war es zum Schaden der Schule und der Musikübung für immer geschehen.

Der Enge seines Berufs entzog sich Bach nicht selten dadurch, daß er auch von Leipzig aus andere Kunststätten und befreundete Künstler aufsuchte. Namentlich ging er gern nach Dresden. Hier hatte er sich durch seinen Wettkampf mit Marchand viele Freunde erworben, das musikalische Treiben war ein sehr reges, freilich mehr nach italiänischem und französischem Muster eingerichtetes, und eine Anzahl bedeutender Künstler hatte sich an dem glänzenden Hofe Augusts des Starken zusammengezogen. Für die italiänische Oper, welche der verwelschte Deutsche Adolph Hasse leitete, war Bach nicht ohne Interesse, obgleich seine eigene Kunstrichtung ihr diametral entgegengesetzt war. Als sein ältester Sohn Friedemann den Organistendienst an der Dresdener Sophienkirche angetreten hatte, mögen des Vaters

Besuche noch häufiger geworden sein. Er ließ sich dann zuweilen öffentlich als Orgelspieler hören. Der zweite Sohn, Philipp Emanuel, war seit 1740 im Dienste Friedrichs des Großen, und hatte dessen Kammermusiken am Clavier zu accompagniren. Da der König von der gewaltigen Kunst des alten Bach gehört hatte, ließ er den Wunsch merken, ihn kennen zu lernen, was der Sohn nach Leipzig berichtete. Anfänglich berücksichtigte Sebastian diese Aufforderung nicht; erst als sie dringender wurde, begab er sich im Jahre 1747 nach Potsdam. Noch am Abende seiner Ankunft ließ ihn der König zu sich rufen, nahm ihn mit der größten Auszeichnung auf und gab ihm selbst ein Fugenthema zur sofortigen Durchführung. Am folgenden Morgen spielte Bach in der Heil.-Geist-Kirche vor einem großen Auditorium auf der Orgel, und des Abends noch einmal im Schlosse, wo er eine sechsstimmige Fuge zur höchsten Bewunderung des Königs extemporirte. Das von Friedrich am ersten Abend gegebene Thema arbeitete er nach seiner Rückkehr in einer Reihe von Fugen, Canons und in einem Trio aus, ließ es in Kupfer stechen und widmete es dem König. Soviel bekannt, ist dies seine letzte Reise gewesen. Dem Greisenalter nahe, war er doch noch vollkommen rüstig, und sein letztes großes Werk, die Kunst der Fuge, zeigt keine Spur von erschlaffter Schöpferkraft. Eine zweimal verunglückte Operation der leidenden Augen gab seiner Gesundheit einen Stoß, welcher das Ende herbeiführen sollte. Er erblindete. Im Gefühl der Todesnähe dictirte er dem Schwiegersohne den Choral „Wenn wir in höchsten Nöthen sein" in die Feder. Seine letzten Töne fügte er in die Kunstform, welche sein gesammtes Schaffen als lebenspendende Macht durchdringt. Die Stadt ehrte ihn am 31. Juli 1750 durch ein feierliches Begräbniß; seine letzte Ruhestätte war nahe der Johanniskirche, jetzt ist sie verschwunden, und schon lange lärmen wieder nachlebende Generationen über den stillen Tiefen, in die man den großen Meister hinabsenkte. Seine Söhne sorgten für sich und für einander, sie hatten alle das Vaterhaus verlassen, oder verließen es jetzt. Mit drei Töchtern blieb die Wittwe zurück; an ihr hat die Stadt Leipzig ihre Pflicht nicht erfüllt, sie starb 1760 als Almosenfrau.

Gleich dem Charakter seiner Tonwerke war auch die Grundstimmung von Sebastian Bachs persönlichem Wesen eine ernste, seinen Gesichtszügen ist sogar ein Zug von Strenge eigen. Im Umgange

zeigte er meistens eine ruhige Würde. Allein wie in seinen Compositionen eine mächtige Leidenschaft sich überall hindurchfühlt, die nur durch die Strenge der Form gebändigt ist, so war auch seine Natur innerlich erregt, und bei gewissen Gelegenheiten: wenn er sich in seiner Ehre gekränkt sah, auf unberechtigten Widerstand stieß, oder wenn bei musikalischen Aufführungen etwas nicht nach seinem Sinne ging, konnte er leidenschaftlich aufbrausen. Dies war auch der Grund, weshalb er größeren Schülermassen gegenüber sein Lebenlang kein guter Lehrer gewesen ist; bei einzelnen Schülern, die ihm persönlich näher standen und seine Bedeutung ahnten, werden solche Ausbrüche ungeduldiger Heftigkeit das gute Einvernehmen nicht getrübt haben. In seltener Verschwisterung mit jener tiefen Erregtheit seines Gemüthes erscheint eine große geistige Schärfe und Klarheit. Läßt sich dieselbe schon aus der Sicherheit erkennen, mit welcher er die seiner Entwickelung förderlichen Bildungsmittel nach einander ergriff, so spricht sie auch aus seinen Briefen und sonstigen Schriftstücken, welche von der Jugendzeit an bis in das reifste Mannesalter hinein vorliegen. Unter ihnen ist namentlich eine gegen die Leipziger Universität gerichtete Eingabe an den König und Kurfürsten ein Meisterstück logisch scharfer und schlagender Deduction. Aus ihnen, wie auch aus anderen Thatsachen, leuchtet zugleich eine solide Allgemeinbildung hervor, und der Vorwurf des Gegentheils, den ihm einmal jemand machte, weil er sich nicht mit der Wolfschen Philosophie beschäftigte und als praktischer Musiker keine akustischen Berechnungen liebte, ist eine Lächerlichkeit. Jene Klarheit des Geistes äußert sich auch in der Correctheit und Sauberkeit eines individuellen Stiles, von dem man nur die damaligen Weitschweifigkeiten abziehen muß, sie äußert sich bis hinein in die Züge seiner Handschrift, die, wo sie Eile nicht entstellte, so lichtvoll, reinlich und von so charakteristischer Anmuth ist, wie bei keinem anderen großen Musiker. Aber die Schärfe des Denkvermögens war ihm auch praktisch geworden in der energischen Stetigkeit, mit welcher er seine Ziele verfolgte, und die bisweilen in Hartnäckigkeit und Eigensinn (ein Erbtheil seines Geschlechtes) ausarten konnte, während sie im Familienleben und im Umgang mit seinen Specialschülern einer schönen Pflichttreue stärkend zur Seite trat. Bach ist der einzige von unsern musikalischen Heroen, der eine große Anzahl hervorragender Schüler gebildet hat. Er besaß neben der Ausdauer, ohne welche solche

Resultate unmöglich sind, vor allem auch die selbstlose Entsagung, sein überragendes Können im Dienste schwächerer Mitmenschen zu verwerthen. Der Vers, welchen er auf den Titel einer herrlichen Sammlung von Choralbearbeitungen schrieb: „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten draus sich zu belehren", spricht es schlagend aus, welche Pflichten er sich durch sein Genie auferlegt fühlte. In der That sind viele seiner schönsten Clavier- und Orgelstücke zur Uebung für Schüler niedergeschrieben. Und diese suchte er sich nicht unter den Vornehmen und Reichen; bescheidene Cantoren- und Organistensöhne waren es, welche keine Empfehlung für sich besaßen als ihr Talent. Ihnen konnte der Mann, dessen Geist der erhabensten Ideen voll war, unverdrossen die Mechanik des Fingergebrauchs erklären, er konnte ihrem Ungeschick durch Niederschreiben besonderer Uebungsstücke zu Hülfe kommen, ihren Fleiß freundlich durch eigene Musterausführungen anspornen. Staunten sie dann über seine ihnen unerreichbar dünkende Höhe, so pflegte er zu sagen: „Ich habe fleißig sein müssen, wer es gleichfalls ist, wird eben so weit kommen". Daß die Natur ihn mit den wunderbarsten Gaben verschwenderisch ausgestattet hatte, daran schien er nicht zu denken. In seiner Familie war er derselbe pflichtbewußte Mann, die feste Stütze von Weib und Kindern, in deren Mitte er sich vor allem wohl und behaglich fühlte. Wie innig die Theilnahme seiner zweiten Gattin, einer tüchtigen Sängerin, an seinem Kunstschaffen war, ist uns noch durch manches Tonstück bezeugt, das er für sie aufsetzte, oder sie aus seinem Entwurfe abschrieb. Die Kinder bildete er mit großer Sorgfalt, und in einem Briefe schildert er anmuthig das Hausconcert, welches er bereits mit seiner Familie aufführen könne. Daß die Söhne studiren könnten, war ihm ein Grund, weshalb er von Cöthen nach Leipzig zog, und den 13jährigen Wilhelm Friedemann ließ er schon im December 1723 auf der Universität einschreiben, vermuthlich um dem hochbegabten Knaben mit der Matrikel ein Weihnachtsgeschenk zu machen. Nur ein weiterer Ausfluß dieser nobeln, aufopferungsfähigen Gesinnung war es, wenn er in Arnstadt einen Theil seines kärglichen Einkommens einem nothleidenden Vetter abtrat, wenn er in Cöthen die letztwilligen Bestimmungen einer verehrten Verwandten zum eignen Nachtheil gegen die habsüchtigen Machinationen ihrer Angehörigen pietätvoll und energisch zu schützen suchte. So dient alles, was wir über Bachs Charakter

wissen, dazu ihn auch als sittlich hervorragenden Menschen hinzustellen. Durch sein Beispiel erfährt der Ueberzeugungssatz eine neue, nachdrückliche Bestätigung, daß der wahrhaft große Künstler nicht zugleich ein sittlich niedriger Mensch sein kann. Einheitlichkeit und Harmonie, das höchste Ziel künstlerischer Arbeit, findet sich im Wesentlichen auch in ihm selbst, mögen der Schwächen im Einzelnen noch so viele sein; wir dürfen nicht nur seine Werke, sondern auch seine Person lieben und verehren. —

Zelter sagt einmal, Sebastian Bach sei eine Welt für sich. Diesen Eindruck wird ein jeder haben, der ihn neben seine Zeitgenossen stellt: seltsam fremdartig und einsam nimmt er sich aus. Ein anderes Licht aber fällt auf ihn, wenn man ihn unter dem Gesichtspunkte der vorhergehenden Epoche betrachtet. Dann erscheint seine Kunst als eine natürliche Entwickelung früher gezeitigter Keime und bietet, ohne von ihrer überragenden Großartigkeit etwas einzubüßen, uns selber den Schlüssel zu ihrem tieferen Verständniß dar. Bach entstammte einem bereits hundert Jahre blühenden Musikergeschlechte und bezeichnet die höchste Stufe des in demselben allmählich entwickelten Talentes. Es tritt dies aber mehr in einem allgemeinen Zusammenfassen der nach den verschiedensten Richtungen hin ausstrahlenden musikalischen Potenz hervor, als darin daß er einfach in der Richtung weiter gegangen wäre, in welcher die bedeutendsten Componisten unter seinen Altvorderen ihm vorgearbeitet hatten. Ein Compositionstalent höchsten Ranges, ein unübertroffener Orgel- und Clavierspieler, ein Geiger von tiefer technischer Einsicht, besaß er zugleich eine bewundernswerthe Kenntniß des Orgelbaues, ließ schon als Jüngling in der Mühlhäuser Orgel ein neues Glockenspiel eigner Construction anbringen, erfand zu Cöthen in der Viola pomposa ein neues, zwischen Violoncell und Bratsche in der Mitte stehendes Streichinstrument, später in Leipzig ein aus Cembalo und Laute sinnreich combinirtes Tasteninstrument, ersann die erste vollständig genügende Methode ein Clavier temperirt zu stimmen und führte diejenige Mechanik des Fingersatzes ein, welche den Grund zur Entwickelung aller späteren Claviervirtuosität gelegt hat und mit einigen Modificationen heute noch gültig ist. Will man Bachs culturhistorische Bedeutung würdigen, die gleich groß ist, wie seine rein künstlerische, so muß man ihn von dieser Seite betrachten. Es hat einen tiefen Sinn, daß während im Dreißigjährigen Kriege die Volkskraft

fast vollständig vernichtet war, gerade die Musik die allgemeine Verwüstung überdauerte, gleichsam der leise Puls des in der Tiefe matt fortsickernden Lebens. Schützer dieses geretteten Gutes war aber ganz vor allen das Bachsche Geschlecht, denn während in den letzten zehn Jahren des Krieges kaum sonst ein bedeutenderer Musiker hervorgebracht worden ist, fällt die Geburt der beiden größten Vorgänger Sebastians, Johann Christoph und Johann Michael Bachs, genau in diese Zeit. Und nicht mindere Bedeutung hat es, daß gerade die kirchliche Kunst durch Vermittelung seines Geschlechtes in Sebastian Bach kaum hundert Jahre nach jener großen Leidenszeit zu solch staunenswerther Höhe emporschoß. In ihr verkörperte sich das bessere Selbst der deutschen Nation, und wieder einmal wird es einleuchtend, wie das religiöse Element im Menschen der Grund und Ursprung ist nicht nur jeder Kunst, sondern auch aller Cultur. Aber an die besondere Kunstform, in welcher namentlich Johann Christoph Bach ein so großer Meister wurde, an die Motette, hat Sebastian Bach nicht angeknüpft; was er in dieser Gattung schuf, ist unter ganz andern Voraussetzungen zu Stande gekommen. Seine unmittelbaren Kunstvorgänger fand er nicht unter den Männern seines Geschlechts.

Der unverfälschteste Ausdruck einer Volksseele ist das Volkslied. Von ihm haben Poesie und Musik ihren Ausgang genommen zu den höchsten Entwickelungen, in Zeiten der Erschöpfung müssen sie aus diesem Quell neues Leben trinken. Reich und erquicklich sprudelte noch der Quell im Jahrhundert der Reformation und wirkte neugestaltend auf die Musik der protestantischen Kirche ein. Dann machte der Dreißigjährige Krieg scheinbar alles Leben versiegen. Aber aus dem Schutt der Verwüstung drang der Quell in zwei Arme getheilt von neuem hervor, als Tanz und als *gespielter* Choral. Jene alte Zeit, wo zum Gesange der Umstehenden sich die Fröhlichen im Tanze schwangen, war längst dahin. Aber auch das frische Gemeingefühl, mit welchem in der Reformationsepoche tausende im Gesange der kirchlichen Volksmelodien ihr eigenstes Empfinden wieder erkannten, hatte Schaden genommen und war siech geworden, nicht allein durch das Kriegsunglück, auch durch den unfruchtbaren Verlauf, welchen die Reformationsbewegung später genommen hatte. Das Bestreben zeigte sich, das kirchliche Lied zum Gefäße subjectiverer Empfindungen zu machen, was sich leichter erreichen

ließ, wenn der einzelne spielend, oder das Gespielte hörend, sich in die anheimelnden Tonreihen versenkte, als wenn er singend sie durch die Begriffe des Textes auf ein bestimmtes Empfindungsgebiet zusammen drängte. Der Choral wurde allmählich zum musikalischen Motiv. Hier eröffneten sich der künstlerischen Gestaltung drei Wege. Entweder man brachte den gespielten Choral in directe Verbindung mit der Orgelbegleitung zum Gemeindegesange, so zwar daß er auf diesen als auf die Hauptsache vorbereitete und hinführte. Man arbeitete dann gewöhnlich nur einige Zeilen in freier Fugirung durch, hielt das Ganze in mäßigem Umfange und gab ihm einen flüchtigeren, mehr improvisatorischen Charakter. Dies waren die wirklichen Choralvorspiele, wir besitzen ihrer eine Anzahl von Johann Christoph Bach; aber da der Schwerpunkt nicht in dem Orgelstücke selber, sondern in dem darauffolgenden Gemeindegesange lag, konnte sich diese Kunstform zu selbständiger Bedeutung nicht erheben. Oder zweitens man faßte den Choral als abgeschlossenes Musikstück auf, zerlegte ihn in seine Zeilen, arbeitete jede für sich durch gleichsam in einer auf die Orgel übertragenen Motettenform, bewegte sich nur ganz allgemein in der Stimmungssphäre der Worte, und ließ die Gesammtform durch die Verhältnisse bestimmt werden, in welchen die einzelnen Zeilen zu einander standen. Oder endlich der Choral galt auch ungesungen als Träger jener poetischen Gedankenreihen und Empfindungen, welche der zugehörige Text enthält und erweckt, auch vom Einzelnen gespielt als Stück des protestantischen Cultus und als Ausdrucksform eines Gesammtgefühles. In dieser seiner Eigenschaft machte man ihn zum Mittelpunkte eines selbständigen Tonbildes, ließ in einer Stimme die Melodie groß und feierlich dahinziehen und übertrug den andern, die durch sie erweckten subjectiven Empfindungen auszudrücken, welche das Objective umranken und ausdeuten sollten. Weil hiermit der Choral in seiner ganzen musikalischen, poetischen und kirchlichen Bedeutsamkeit der Orgelausführung allein zuertheilt wurde, kann diese Form füglich und kurz „der Orgelchoral" genannt werden.

Man hat sich seit längerer Zeit gewöhnt, im Süden Deutschlands die Lust am naiven Musiciren zu suchen, dem Norden dagegen eine reflectirende Neigung zuzuschreiben. Daß diese Scheidung nicht nothwendig im Volkscharacter begründet ist, lehrt das 17. Jahrhundert, in welchem hinsichtlich der Orgelmusik das umgekehrte

Verhältniß stattfand. Die Pflege des poetisirenden Orgelchorals ging vom Süden aus, die der motettenhaften Durcharbeitung findet sich im Norden. Der Hauptvertreter, um nicht zu sagen Erfinder des ersteren ist Johann Pachelbel, geb. 1653 zu Nürnberg, gestorben ebendaselbst 1706, die letztere erfuhr ihre Ausbildung durch die nordländische Organistenschule. Unter diesem Namen begreift sich eine Anzahl ausgezeichneter Künstler, die obgleich sie auf die Musik des 17. und theilweise des 18. Jahrhunderts einen durchgreifenden Einfluß geübt haben, unsere Zeit fast selbst dem Namen nach vergessen hat. Höchstwahrscheinlich liegen die Wurzeln dieser Schule in Holland. Als sie in Blüthe stand, war sie an der untern Elbe, in Holstein, Schleswig und einem Theile von Mecklenburg ausgebreitet. Als hervorragendste Persönlichkeiten seien nur genannt: Vincentius Lübeck in Stade, später in Hamburg, Joh. Adam Reinken in Hamburg, Nikolaus Bruhns in Husum und vor allen Dietrich Buxtehude in Lübeck. Hervorgegangen aus einer überwiegend virtuosenhaften Richtung hatten diese Meister die Vorliebe für Glanz und feine Klangmischungen als charakteristisches Merkmal beibehalten. Im spielenden Ueberwinden schwierigster technischer Aufgaben waren sie ohne gleichen, was im Süden als Probirstein höchster Virtuosität angesehen wurde, erscheint an *ihren* Compositionen gemessen fast wie Elementarübung, und manches in diesen ist auch durch Bachs schwierigste Werke nicht allzuweit überholt worden. Daneben aber besaßen sie einen reichen Fonds origineller, echt musikalischer Compositionsbegabung, die sich ebensosehr in der Ausgestaltung großer neuer Kunstformen, wie in der Erfindung des Einzelnen bewährte. Ganz eigenthümlich, berauschend und überschwänglich ist ihre Harmonik, und obgleich sie dem Typus des Pachelbelschen Chorals sich fernhielten, so war ihnen doch in den freien Orgelcompositionen ein phantastischer, inniger Zug eigen, der sie oft in die nächste Nähe unseres modernen Empfindens rückt. Ihren erfindungsreichen, mannigfaltigen, oftmals zu den größten Dimensionen sich ausweitenden Fugen, Toccaten, Passacaglios und Ciaconen gegenüber sind Pachelbels freie Orgelstücke ohne ins Unbedeutende zu verfallen, von einer würdigen, stilvollen Einfachheit. Aber Pachelbels eindringende sinnige Versenkung in das Wesen der Choralmelodien brachte für diesen wieder den Vortheil mit sich, daß er die Natur einer echten Melodie tiefer begriff,

als jene. Dieser Vortheil wird an der Bildung der Fugenthemen recht ersichtlich, während Pachelbel ausdrucksvolle und prägnante Gebilde als solche hinstellt, sind die Themen der Nordländer gewöhnlich nicht sprechend und wohlgestaltet genug, um für sich ein Interesse zu erwecken. Sie theilen diesen Mangel mit den katholischen Orgelmeistern Italiens und des südlichen Deutschland, welche in dem Gregorianischen Gesange einen ganz ungenügenden Ersatz für die volksmäßigen protestantischen Choralmelodien hatten, da er dem Wesen der neueren Melodik überhaupt entgegengesetzt ist. Es leuchtet nun ein, daß hier zwei Gegensätze bestanden, die einander zustrebten, die unruhige Innigkeit der Nordländer zu Pachelbels Orgelchoral, Pachelbels melodische Erfindungskraft und orgelgemäße Ruhe zu den freien Orgelcompositionen der Nordländer. Daß es Bach war, welcher diese Verschmelzung zu einer höheren Einheit vollzog, wird nunmehr zu zeigen sein.

Die andere Seite volksthümlicher Musik, der gespielte Tanz, welchen die Stadtmusikanten und Kunstpfeifer des Bachschen Geschlechtes pflegten, wie die Organisten und Cantoren den Choral, ist für Sebastian Bach, den vollen Vertreter nationaler Kunst, ebenfalls bedeutsam geworden. Doch auch hier hat er den wesentlichsten Theil des Materials nicht unmittelbar aus der Hand seiner Vorfahren erhalten, auch hier bestimmten sie nur im Großen Fähigkeit und Richtung. Die andern Einflüsse sind weit verzweigt und gehen nicht nur von deutschen, sondern auch von französischen und italiänischen Künstlern aus, wie denn überhaupt Bach alle musikalischen Formen seiner Zeit und näheren Vorzeit in sich sammelte, um sie idealisirt und neugebildet aus seinem Genius zu entlassen. Allein der Grundton seines Schaffens ist der Orgelton, welchem sich die ganze Mannigfaltigkeit der übrigen Klänge assimiliren muß. Mit Bach dem Orgelkünstler muß beginnen, wer das Verständniß seines Wesens sucht.

In der Skizze seines Lebenslaufes dürfte kein Punkt bemerkbar geworden sein, an dem eine Beeinflussung von Pachelbels Seite her zu Tage träte. Dieselbe war auch nur eine indirecte aber darum nicht weniger starke. Der süddeutsche Meister hat einen Theil seines bewegten Lebens in Nürnberg, Wien und Stuttgart, einen sehr bedeutenden Theil aber auch in Thüringen zugebracht und eben

diese Zeit ist für die geschichtliche Stellung seiner Kunst entscheidend geworden. Schon vor ihm beschäftigten sich die mitteldeutschen Organisten eifrig mit Choralbearbeitungen, ohne jedoch zu einer festen Gestaltungsmethode zu gelangen. Pachelbel trug die italiänische Formenschönheit, an der er selbst sich herangebildet hatte, in das Herz Deutschlands hinein, unter ihrem erwärmenden Sonnenlichte konnten die zahlreich dort sprießenden Keime sich fröhlich entfalten, und wiederum fand er kaum anderswo die Männer, welche mit gleich großer Begabung und Einsicht die Idee seines Orgelchorals erfassen und weiterbilden konnten, als in Thüringen und namentlich unter dem Bachschen Geschlechte. Es ist eine von jenen Fügungen, in denen das planvolle Walten der Geschichte recht handgreiflich wird, daß Pachelbel hintereinander an zwei der Hauptsammelstellen des Bachschen Geschlechtes Anstellung fand. In Eisenach wurde er 1677 Hoforganist, trat zu Sebastian Bachs Vater in ein vertrautes Freundschaftsverhältniß und übernahm später die Unterweisung von dessen ältestem Sohne. Im folgenden Jahre kam er nach Erfurt und hat hier 12 Jahre im Kreise der Bachs gewirkt, viele Schüler gebildet und allmählich der Orgelkunst Thüringens das Gepräge seines Geistes aufgedrückt. Als Sebastian Bach erwuchs, waren es die Pachelbelschen Formen, welche ihm von allen Seiten her entgegentraten, er lebte sich in sie als etwas selbstverständliches hinein.

Die Nordländer haben sich augenscheinlich um die Mitteldeutschen nicht viel gekümmert; ihre schlichten Formen hatten für sie nichts imponirendes. Diese suchten wohl von Buxtehude und andern einige Stücke zu erlangen, durchschnittlich aber waren sie ihnen technisch zu schwer. So blieben beide Parteien längere Zeit ohne nähere Verbindung. Inzwischen trieb den talentreichen Thüringer Georg Böhm seine Lernbegierde nordwärts. Er weilte eine Zeit zu Hamburg in Reinkens Nähe und verwerthete dann als Organist an der Johanniskirche zu Lüneburg die dort empfangenen Eindrücke zur Hervorbringung eines Choraltypus, der sich principiell an den nordländischen anlehnt, aber durch die motivische Zerlegung der einzelnen Choralzeilen doch etwas ganz originelles erhält. Als Böhm in seiner vollsten Kraft stand, kam der 15jährige Sebastian Bach nach Lüneburg. Einige aus jener Zeit stammenden Choralbearbeitungen des letzteren, die den Arbeiten Böhms theilweise bis

zum Verwechseln ähnlich sind, zeigen mit welcher Begierde Bach die neue hier gebotene Nahrung ergriff. In Folge seines eignen Bildungsganges konnte ihn Böhm in dem Wunsche, von Reinken selber zu lernen, nur bestärken, und so strömten denn während dreier Jahre die Elemente einer großen neuen Kunst in des Jünglings empfängliche Seele ein. Die in Lüneburg gesammelten Schätze trug er zurück in das heimathliche Thüringen, wo nunmehr unter dem Einflusse altgewohnter Musikverhältnisse die Verschmelzung der beiden gegensätzlichen Stilarten sich zu vollziehen begann. Als nach drei Jahren der heimgebrachte Bildungsstoff verzehrt war, wandte sich Bach noch einmal zur Quelle desselben zurück; jetzt aber, im erstarkten Gefühle eigner Leistungsfähigkeit, näherte er sich dem genialsten Vertreter der nordländischen Schule, Dietrich Buxtehude selbst. Man darf wohl nicht zweifeln, daß der greise Meister in dem Jünglinge, welcher ihm auf den eignen Wegen entgegentrat, aber in Fernen hinausdeutete, wohin sein Fuß nicht gedrungen war, denjenigen erkannte, in dessen Hände er sein Kunstvermächtniß legen könne. Die lange Zeit, welche Bach um den Preis eines vierfach überschrittenen Urlaubs bei ihm zubrachte, zeugt dafür. Nur ein Jahr nachdem Bach von ihm geschieden war, um in Arnstadt die letzten Hammerschläge an dem Hause der eignen Meisterschaft zu thun, starb Buxtehude; jetzt verblaßt der phantastische Schein jenes nordischen Lichtes schnell und schneller und ist nach wenigen Jahrzehnten ganz erloschen, der Schwerpunkt deutscher Orgelkunst ist seitdem durch Bach und seine Schüler ganz und gar nach Mitteldeutschland verlegt.

Wie mit dem Namen Mozart die Oper, mit Beethoven die Symphonie, so ist mit demjenigen Bachs die Fuge unzertrennbar verknüpft. In ihr nun die Hauptbedeutung des Meisters zu suchen, ist freilich zweifellos unrichtig, das jedoch steht fest, daß er in der Instrumentalfuge das denkbar höchste geleistet hat. Es ist diese Form in der Weise, wie sie Bach vollendete, durchaus dem Wesen der Orgel entsprungen, keine andere spiegelt die Idee dieses Instrumentes vollständiger wieder. Gehen auch die Anfänge der Orgelfuge auf die Nachahmung der fugirten Vocalmusik zurück, so hat sich dieselbe doch im Laufe des 17. Jahrhunderts zu etwas grundverschiedenem entwickelt. Zweierlei bestimmte ihr Wachsthum: eine zugleich mit der erhöhten Pflege der Instrumentalmusik ein-

tretende neue Anschauung vom Wesen der musikalischen Harmonie, und die das Tonmaterial nach allen Seiten hin durchdringende und ausnutzende virtuose Spielfertigkeit. Man begegnet häufig der Ansicht, Bachs Vorgänger seien Contrapunctisten von schulmäßig strenger Observanz gewesen, er erst habe ihren starren Formeln warmes Leben eingehaucht. Es giebt nichts unrichtigeres als dieses; jene gaben frei ihren künstlerischen Impulsen bis zur Ungebundenheit nach, dieser brachte die zügelnde Strenge hinzu. Immer pflegt, wenn sich die Technik auf einem Instrumente bis zur allseitigen Beherrschung desselben ausgebildet hat, zunächst eine Periode einzutreten, in welcher die Freude am äußerlichen Können die Gränzen der künstlerischen Form zu überfließen droht; gewöhnlich bleibt es dann einer zweiten Periode vorbehalten, jene technischen Errungenschaften im Dienste des Ideals bescheiden zu verwerthen. So verhielt es sich auch mit Bachs Vorgängern, nur daß die nordischen Meister — denn auf sie fällt der Löwenantheil der Entwicklung der Orgeltechnik — selber feines Kunstgefühl genug besaßen, durch das Virtuosenhafte den Organismus der Form nicht allzusehr zu beeinträchtigen. Ihre Fugen binden sich weder an eine feste Stimmenzahl, noch entsprechen die Beantwortungen des Themas immer den später allgemein gültigen Regeln. Auch lieben sie nicht eine ununterbrochene Durchführung, und schieben gern frei erfundenes Passagenwerk und effectvolle breitströmende Accordfolgen ein. Dagegen führte sie der Hang zur Entfaltung aller Seiten der Technik verbunden mit tiefer Erkenntniß des Wesens der Instrumentalmusik zu einer mehr-, oft dreitheiligen Fugenform, in welcher ein und derselbe Gedanke in melodischer und rhythmischer Umbildung verschiedene Durchführungen erlitt. Bach war es, der die üppig aufschießenden Triebe zu einer knapperen Einheit zusammendrängte, dafür aber alles that, um die Tonform innerlich noch mehr zu beleben; dies konnte auf keine bessere Weise geschehen, als wenn er den harmonischen Satz auf eine gewisse Anzahl von Stimmen streng beschränkte, diesen aber die größtmögliche Selbständigkeit der Bewegung verlieh. Die Gesetze, welche jetzt über den Bau einer Instrumentalfuge bestehen, sind keine Anwendungen alter von der Vocalmusik nur entlehnter Principien, sie sind aus dem Wesen des Orgelmaterials recht eigentlich herausgeboren, und Sebastian Bach ist ihr Vollender. Auch hinsichtlich der künstlerischen Empfindung

verhalten sich Bachs Vorgänger zu ihm wie der Jüngling zum Mann. Dort ein überquellender, frühlingsseliger Gefühlsdrang, der oft in den gleichförmigen Orgelton die Biegsamkeit und das Ausdrucksvermögen der Menschenstimme hinein zu zaubern scheint; hier ein ausgeglichenes, ernst besonnenes Schaffen, das durch einen unsichtbaren Quell unergründlicher Innigkeit gespeist wird, dessen Fluth aber nur selten und unter dem Druck heftigster Affecte in den Bereich des Tageslichtes emporsprudeln läßt. Naturgemäß steht Bach in seinen früheren Werken der Empfindungsweise der Nordländer noch näher: eine Orgelphantasie, welche vielleicht gleich nach der Rückkehr von Lübeck geschrieben wurde, ist gar des Buxtehudeschen Geistes so voll, daß von Bachscher Originalität kaum noch etwas übrig bleibt. Erst in der zweiten Hälfte der weimarischen Periode erscheinen die Elemente überall bis zur Unlösbarkeit gemischt. Bis dahin suchte er auch aus andern Richtungen noch heranzuziehen, was ihm Stärkung der eignen Kraft versprach: die Beschäftigung mit dem Italiäner Legrenzi verräth eine schöne über ein Thema desselben geschriebene C moll-Fuge, und ein Werk des römischen Orgelmeisters Frescobaldi hatte er in sorgfältiger, aus dem Jahre 1714 stammender Abschrift seiner Privatbibliothek einverleibt. Durch dieses ausgebreitete Studium eignete er sich zugleich die ganze Fülle der damals in der Orgelmusik vorhandenen Formen an, nicht bloß solche, die wie die italiänische Canzone und der nordländische Fugencomplex im Bereiche der Fuge liegen, sondern auch die des Präludiums, der Toccate, und die naheverwandten des Passacaglios und der Ciacone. Aber auch in diesen Formen tritt überall das Streben nach Festigung, Ordnung und weiser Maßhaltung hervor, das den Mann vom Jüngling unterscheidet. Die phantastische Buntheit der nordländischen Toccate erfuhr mit Hülfe des Pachelbelschen Einflusses eine wesentliche Vereinfachung, in den Präludien tritt an die Stelle eines bloßen Motivs ein bestimmtes strenger durchzuführendes Thema. Dabei ist es ein Beweis von Bachs souveräner Meisterschaft, daß ihm sein Lebenlang die verschiedenen Stile ganz zu Gebote standen und er wenn sich Veranlassung bot ohne weiteres in ihnen schreiben konnte. Das Präludium zu der berühmten G moll-Fuge, einem Meisterwerke ersten Ranges, ist mit überbietender Hervorkehrung der Eigenthümlichkeiten der Nordländer ganz in deren Stile gehalten, und wahrscheinlich zum Zwecke der

Hamburger Reise componirt, welche Bach im Jahre 1720 unternahm. In der Form des Passacaglio hat er sich, soviel wir wissen, nur einmal versucht. Man versteht unter diesem Namen ein Tonstück im dreizeitigen Rhythmus, das sich über einem kurzen, unablässig wiederholten Baßthema aufbaut. Buxtehude hat hier und in der verwandten Ciacone so ausgezeichnetes geleistet, daß Bach die Unmöglichkeit einer erheblichen Steigerung einsehen mochte, in der That macht sein wunderbar großartiges Stück den Eindruck eines abschließenden letzten Wortes. Die Zahl der hinterlassenen großen Präludien und Fugen beläuft sich etwa auf fünfzehn. Im Verhältniß zu einem so langen Leben voll eifrigster Compositionsthätigkeit erscheint dies vielleicht wenig. Aber jedes dieser Werke ist ein Riesenbau, gleich den Beethovenschen Symphonien, deren wir auch nur neun besitzen, während Haydn über hundert schrieb. Hier wie dort erblicken wir Marksteine einer bestimmten Kunstentwicklung, über welche hinauszugelangen bis jetzt nicht möglich gewesen. Kunstformen werden in ihren unterscheidenden Eigenthümlichkeiten bedingt durch den Stoff, in welchem sie ausgeprägt sind. Wie in Beethovens Symphonien das Orchester, so ist in jenen Präludien und Fugen Bachs die Orgel auf die höchste Stufe künstlerischer Erscheinung gehoben. Gleich groß ist auf beiden Seiten die Belebtheit durch urwüchsige Schöpferkraft, die Erhabenheit der Conception, die Vollendung der Ausführung; gleich, soweit es die Verschiedenheit des Kunstmaterials zuläßt, sind die riesenhaften Verhältnisse, zu denen beider Meister Werke sich ausgebreitet haben. Daß Bachs Orgelcompositionen größeren Theils der weimarischen Zeit angehören, wurde schon bemerkt; die riesigsten Präludien und Fugen entstanden jedoch erst später und vereinzelt. Die letzte dieser zweisätzigen Orgelsymphonien veröffentlichte er selbst um 1739 in einem Werke, das den bescheidenen Titel führt: „Der Clavierübung dritter Theil". Hier greift er noch einmal auf die Buxtehudesche mehrtheilige Fugenform zurück, im Abendglanze des Lebens seinem großen Vorgänger bedeutungsvoll die Hand reichend.

Orgelchoräle Bachs von den beschränktesten Formen an bis zu größester Ausdehnung besitzen wir noch über hundert. Zusammenfassend und erweiternd, ordnend und vertiefend, wie im unabhängigen Orgelstück, verhält er sich seinen Vorgängern gegenüber auch hier. Die einfachste Art des Orgelchorals ist die Contrapunctirung

der fortlaufenden Choralmelodie ohne Festhaltung eines bedeutsam hervortretenden musikalischen Motivs. Pachelbel trennte die Melodiezeilen durch Zwischenspiele, deren Stoff aus der jedesmal nachfolgenden Zeile genommen war, und hielt so consequent an diesem Verfahren fest, daß es eine Eigenthümlichkeit desjenigen Typus bildet, den wir mit seinem Namen benennen. Aber das contrapunctische Stimmengewebe aus einem Motiv herauszuspinnen ist auch ihm noch kein Grundsatz geworden. Bach that diesen zur Vollendung der Form nothwendigen letzten Schritt: er erfand in dem Empfindungsgebiete der jedesmaligen Melodie ausdruckstiefe musikalische Motive, durch deren kunstreiche Verzweigung der Choral unmerklich getragen wurde. Aber wie jede ganz ausgereifte Form schon wieder den Keim einer neuen enthält und zu dieser hinüberdrängt, so auch hier. Je höher der Flug war, den die Phantasie des Künstlers nahm, je weiter sein Gesichtskreis wurde, desto größer und sprechender wurden auch die Motive. Sie erstarkten endlich zu wirklichen Themen, aus deren kunstgerechter Durchführung ein reichgewobenes selbständiges Tonstück hervorging, das die einfache Choralmelodie zu erdrücken drohte, auch wenn man sich ihrer hohen symbolischen Bedeutung bewußt bleiben wollte. Reichere Mittel machten sich nöthig um ihr die gebührende Geltung im Organismus des Ganzen zu wahren, der poesiegetragenen Tendenz des Orgelchorals zufolge konnten diese nur aus den Rüstkammern der Vocalmusik geholt werden. Und noch nach einer anderen Richtung zog Bach aus den Intentionen Pachelbels die letzte Consequenz, indem er die durch den Text des Kirchenliedes erzeugten Vorstellungen in der Gestalt der contrapunctirenden Motive widerspiegelte. So rauschen, wenn er die Melodie des Weihnachtsliedes „Vom Himmel kam der Engel Schaar" erklingen läßt, die unteren Stimmen unablässig nieder- und aufwärts, einige freudig erregt, andere langsam und majestätisch, wie wenn man in den Himmelsraum emporsähe, den hin und wieder schwebende Engelheere erfüllen. Oder wir hören die Melodie „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Leben", und unheimlich bewegt, wie flüchtige Schatten gegen einander, mit einander, sich durchkreuzend huschen die begleitenden Stimmen vorüber. Ist schon überhaupt der Orgelchoral nicht voll verständlich ohne Kenntniß des Liedes, das zu der gespielten Melodie gehört, ohne daß also ein jeder persönlich etwas hinzubringt, was

außerhalb des künstlerisch Gestalteten steht, so werden hier nun die Bezüge auf den Text so eng und stark, daß das Tongebild nur durch die bewunderungswürdige Kunst der compositorischen Ausführung nicht ganz aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Die Bachschen Orgelchoräle sind eines der köstlichsten Geschenke, welche je ein Künstler der Welt gemacht hat, unermeßlich ist der Reichthum musikalischer Erfindung, tief wie das Meer die poetische Auffassung, von nie genug zu bewundernder Kunst endlich die technische Gestaltung. Aber eben daß sie nicht rein musikalische, sondern poetisch-musikalische Kunstwerke sind, das erschwert *jetzt* ihr allgemeineres Verständniß, und hat sie wohl von jeher auch nur der innigen Hingabe weniger ganz erschlossen. Darin war freilich eine frühere Zeit ihnen gegenüber im Vortheile, daß nicht nur die Melodien welche ihren Kern bilden, sondern auch deren Texte und ihre Beziehungen zum protestantischen Cultus den meisten bekannt waren, daß daher ein solches Tonstück bei den meisten schon ein festbegrenztes Stimmungsgebiet vorfand, auf dessen Hintergrunde es in allen seinen Theilen deutlicher und wirksamer hervortrat. Ist nun gleich die ästhetische Forderung nicht zu bestreiten, daß der Künstler auf solche subjective Vorempfindungen nicht rechnen darf, sondern was er sagen will, nur mit den Mitteln seiner Kunst sagen soll, so muß man doch gestehen, daß sich diese Forderung vollständig nur um den Preis eines akademisch-kühlen Kunstthums befriedigen läßt, mit dem niemandem gedient ist. Je enger die Kunst sich mit dem Leben verbindet, desto größer ihre Wirkungen, desto echter die Thätigkeit der Künstler selbst. Dann liegt aber jedesmal die Voraussetzung gewisser Verhältnisse nahe, die zur Zeit allgemein bekannt und anerkannt sind, doppelt nahe, wenn diese Verhältnisse eine der bedeutsamsten Vereinigungen im menschlichen Leben angehen, wie die Kirche eine solche ist. Bach stand durch Herkunft und eigene Neigung zu der protestantischen Kirche in einer sehr innigen Beziehung; in gewissem Sinne war seine ganze Lebensanschauung durch sie bestimmt. Aus ihrem Bereiche sich die Stützen für seine Kunstwerke zu holen, fand er so wenig Bedenken, wie andere die zur Aufnahme eines Kunstwerks überhaupt nothwendigen Sinnesorgane voraussetzen. Was sie ihm von Außen hereinbrachte und was er in schöpferischer Phantasie selbst schaute, war ihm eins geworden. Aber auch *nur* zu der Kirche stand er so; im übrigen verschmähte

er für seine Instrumentalwerke jede bestimmte poetische Grundlage; wenigstens als Meister. In seiner Jugendzeit machten Johann Kuhnaus biblische Historien Aufsehen, Clavierstücke unter dem Titel von Sonaten, in welchen biblische Erzählungen musikalisch begleitet, illustrirt und nachgeahmt wurden. Hierdurch verleitet, componirte der 19jährige Jüngling außer einer ähnlich angelegten Sonate ein Capriccio auf seinen abreisenden Bruder Jakob, das in kleinen Tonstückchen hintereinander darstellt: die Schmeicheleien der Freunde, um ihn von seiner Reise zurückzuhalten, die Vorstellung der Unglücksfälle, welche ihm in der Fremde zustoßen könnten, ein allgemeines Wehklagen der Freunde, den Abschied, ein Postillonslied, und eine Fuge über eine Posthornfanfare. Später ist er nie wieder auf solche Experimente zurückgekommen. Indessen gilt in der Entwicklung aller Kunstzweige als Gesetz das Streben nach größtmöglicher Allgemeinverständlichkeit des Ausdrucks. Ihm hat auch Bach gehorcht. Nachdem in seinem Orgelchoral die poetischen Ideen zu der vorhin geschilderten Macht angewachsen waren, ohne durch das Kunstwerk selbst ihren Ausdruck zu finden, war der Zutritt der menschlichen Stimme, in der allein die Natur Wort und Ton zu einem unzertrennbaren Ganzen vereinigt hat, eine organische Nothwendigkeit. Es gehört dieser Vorgang zu den interessantesten Erscheinungen, die es in der Kunstgeschichte giebt, und Bach ist der einzige große Musiker, innerhalb dessen eigner Entwicklung sich der Uebertritt aus dem instrumentalen in das vocale Gebiet, das Aufsteigen aus der Dämmerregion des musikalischen Gefühls in das helle Tageslicht poetischer Begriffe gleichsam vor unseren Augen vollständig vollzieht. Wir sind damit in den Bereich der Kirchenmusik in engerem Sinne, die ohne Gesang nicht gedacht werden kann, hinübergeführt.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts war in der kirchlichen Vocalmusik eine Reihe von Formen entstanden, die man am Ende desselben zu größeren Tonwerken zusammenzufassen begann. Die wesentlichsten derselben sind: die ein- und mehrstimmige sogenannte geistliche Arie, d. h. ein Strophenlied religiös-empfindsamen Charakters mit Instrumentalbegleitung, Vor- und Nachspielen. Ferner ein zwischen Arie und Recitativ die Mitte haltender arioser Sologesang ohne festes Gestaltungsprincip. Dann der mehrstimmige Chorgesang mit ausschmückender und concertirender Instrumentalbegleitung und

einige aus dem Choral mit unsicherer Hand entwickelte Gebilde. Dazwischen traten kurze Instrumentalsätze, und das stetige wesentliche Mitwirken der Instrumente unterscheidet diese Kirchenmusik überhaupt von derjenigen, die im 16. Jahrhundert durch Palestrina, Orlando Lasso, Haßler zur höchsten Blüthe kam. Die Textgrundlage bildeten in bunter Zusammenstellung Bibelsprüche, Kirchengesänge und Lieder in den metrischen Formen jener, zuweilen auch bekannte Kirchengesänge oder religiöse Strophenlieder allein. Die musikalischen Formen sind sämmtlich klein und kurzathmig, die Kunst des vielstimmigen Satzes sehr gering, die großartige polyphone Technik der alten Meister war den Deutschen jener Zeit ganz verloren gegangen. Dagegen behielt diese ältere Kirchencantate — so kann man sie im Gegensatze zu einer späteren Cantatenart nennen — eine weiche, manchmal zu warmer Innigkeit gesteigerte Empfindsamkeit; will man auf diesem Gebiete nach einem Gegenbilde des damals sich entfaltenden Spenerschen Pietismus suchen, so ist sie es, die dasselbe gewährt.

Auch Bach hat in den ersten Jahren seiner Meisterschaft sich noch zu der älteren Kirchencantate bequemt. Aber von Anfang an war er beflissen, jenen kümmerlichen Gestalten durch die reichen Mittel seiner Orgelmusik neues Leben zuzuführen. Die verschiedenartigsten auf diesem fleißig bebauten Boden gezogenen Kunstformen, die einfache Fuge, die mehrtheilige Buxtehudesche Fuge, die Ciacone, die mannigfaltigen Gattungen des Orgelchorals überträgt er ohne weiteres auf die Vocalmusik. Das lockere Gefüge der Cantate dehnt sich nach allen Seiten, sie wächst nach außen, belebt sich nach innen, es ist dem Betrachtenden, als sei über Nacht in ein halb versandetes Strombett eine neue klare, überall hin frisches Leben spendende Wasserfluth geleitet. Die Gestaltungskraft, welche Bach in diesen frühen Werken beweist, zu denen auch die bekannte Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" gehört, ist staunenerregend; nirgends auch nur eine Spur von bequemem Wandeln in ausgetretenen Geleisen, selbst in unwichtigen Nebendingen giebt er vom Eigensten und Besten. Gewiß würde er es vermocht haben, auch auf diesem Wege zu seinem Ideal der Kirchenmusik vorzudringen. Es gab aber noch einen sicherern und leichteren, und der Genius wählt wie die Natur zur Erreichung seiner Ziele stets die einfachsten und zweckmäßigsten Mittel.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege war in Deutschland die Oper, welche um 1600 in Italien ihre ersten Keime trieb, an Höfen und in Städten rasch beliebt geworden. Sie bot, ohne an sich den Kunstgeschmack eben sehr zu veredeln, doch eine Anzahl von musikalischen und poetischen Ausdrucksformen dar, wie sie nur das Geschick der Italiäner so brauchbar erfinden konnte. Die musikalischen bestanden im Recitativ und der Arie. Das Recitativ, ein frei rhythmisirtes Sprechen in fixirten Tonhöhen, diente nicht nur dazu, die Handlung des Dramas rascher zu fördern und ihren Zusammenhang verständlich zu machen, sondern bildete durch seine Ungebundenheit auch eine angemessene Vorbereitung auf die festgefügte Arie, und vermochte aus eben diesem Grunde ein vortreffliches Ausdrucksmittel ungebändigter Leidenschaft zu werden. Die zweite der beiden Formen, zum Unterschiede von der deutschen geistlichen Arie wohl die italiänische Arie genannt, so lange bis sie jene ganz verdrängte, war ein dreitheiliges Musikstück, dessen erster Abschnitt als dritter mit geringerer oder größerer Veränderung wiederkehrte und deshalb zur dialektischen Erschöpfung einer bestimmten Empfindung in ausgezeichneter Weise geeignet. Die poetischen Ausdrucksformen beruhten auf einer italiänischen Dichtungsgattung, welche von ihrem schäferlichen Ursprunge die madrigalische genannt wurde. Dem Inhalte nach war diese eine epigrammatische, die den Grundgedanken nur kurz, aber bestimmt andeutete. In ihrem Versbau beanspruchte sie die größte Freiheit: sowohl für die Anzahl, als für die Länge der Zeilen, für die Reimverschränkung nicht weniger als für die Wahl des Versmaßes duldete sie nur ganz allgemeine Gesetze. Beides aber ist für die musikalische Behandlung überaus günstig, ja wenn sich die Musik irgendwie breiter entfalten soll, das allein richtige. Den ersten Versuch einer Nachahmung des Madrigals im Deutschen machte im Jahre 1653 ein Leipziger Gelehrter, Caspar Ziegler; selbstverständlich befleißigte man sich auch in deutschen Operndichtungen der madrigalischen Formen.

Daß die dramatische Musik überall den reichen Anklang fand, hat zum großen Theile seinen Grund in dem Streben, die einzelne Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, ein Streben, das die gesammte neue Zeit beherrscht und in der Musik, der subjectivsten Kunst, naturgemäß nicht am wenigsten hervortrat. Es wird deshalb nicht Wunder nehmen, daß die opernhaften Weisen endlich auch

in die Kirchenmusik einzudringen suchten. Natürlich nicht, ohne den heftigsten Widerstand zu erfahren. Wie stark aber jene individualisirende Zeitströmung war, zeigt klarer, als alles andere es vermöchte, die auffallende Thatsache, daß der erste entscheidende Schritt zur Einbürgerung der Opernformen in der Kirche von einem Theologen gethan wurde, der zu den berühmtesten Kanzelrednern und fruchtbarsten Liederdichtern seiner Zeit, zu den unerschrockensten und gescheidtesten Vorkämpfern der Orthodoxen gegen den Pietismus gehörte. Es ist Erdmann Neumeister, geboren 1671 in Uechtritz bei Weißenfels, von 1715—1756 Hauptpastor an der Jacobikirche zu Hamburg. Er beschäftigte sich schon frühzeitig mit Poesie; musikkundig war er nicht, die Anregung zu seinem epochemachenden Unternehmen erhielt er durch den herzoglichen Hof zu Weißenfels, wo unter dem talentvollen Capellmeister Johann Philipp Krieger die Oper eifrig gepflegt wurde. Den ersten Jahrgang von Kirchen-Cantaten in opernhafter Form dichtete Neumeister im Jahre 1700, ihm folgten in den Jahren 1708, 1711 und 1714 noch drei andere Jahrgänge, die im Jahre 1716 mit einem fünften zu einem Bande vereinigt und unter dem Titel: „Herrn Erdmann Neumeisters fünffache Kirchen-Andachten" in Leipzig herausgegeben wurden.

Der Erfolg dieses Werkes war eine Art von Kunst-Revolution. Mit Leidenschaft stürzten sich die Componisten über die Neumeisterschen Texte, unabsehbar war bald die Schaar seiner Nachahmer, aber groß auch die Zahl erbitterter Gegner. Unter ihnen standen natürlich die Pietisten oben an, doch deren Urtheil wog nicht schwer, da sie in ihrem weltabgewendeten Wesen alle Kunst nur wenig achteten, und Neumeister wußte sie in seiner Weise abzufertigen. Mißlicher war es, sich der Vorwürfe der Musiker vom alten Schlage und der ernst denkenden Dilettanten und Laien zu erwehren, wenn sie die Einführung der Opernformen in die Kirche als eine Entweihung der heiligen Stätte und eine sündhafte Verweltlichung des Cultus kennzeichneten. Man verschanzte sich nun hinter die Bibel und suchte aus den Psalmen, dem Dankliede Mirjams, aus verschiedenen Erzählungen der historischen Bücher des alten Testaments zu beweisen, daß eine sinnlich anregendere Musik in künstlicherer Form Gott nicht mißfällig sei. Dem Recitativ wurde der ebenfalls freibewegte Gregorianische Altargesang gegenübergestellt, die Anklänge an Opernweisen durch den Hinweis auf Kirchenlieder entschuldigt, deren

Melodien ursprünglich weltliche gewesen seien. Schließlich geschehe alles zur Ehre Gottes, und wenn nur die Andacht überhaupt erweckt werde, so sei es endlich gleichgültig, durch welche Mittel. Mit Recht aber wiesen die Gegner darauf hin, daß jene Formen mit der Kirche gar nichts gemein hätten, daß ihnen die Erinnerung an Weltfreude und Schaubühne unablöslich anhafte, nimmermehr könnten sie deshalb zur Beförderung der Andacht dienen und der hochgepriesene vermeintliche Fortschritt sei ein Zeichen bedenklichsten Verfalls der Kirchenmusik.

Kirchenmusik — diesen Begriff zu definiren mühte man sich unaufhörlich und bei der gewöhnlichen Kurzsichtigkeit leidenschaftlicher Kämpfer dennoch vergeblich ab. Uns sollte es billigerweise leichter fallen, und dennoch ist die Frage auch heute noch keine allgemein entschiedene. Sie würde es sofort sein, wenn man sich entschlösse, den Begriff nicht mehr von der äußern Bestimmung der betreffenden Tonwerke abhängig zu machen, sondern von dem Einfluß, den die Kirche im allgemeinen auf die Entwicklung der Musik ausgeübt hat. Wer das erstere thut, muß consequenterweise alle Musik, die zu etwas Kirchlichem in irgend eine Beziehung tritt, mit diesem Namen belegen; dann gehören Rossinis Stabat mater und das Requiem von Verdi mit Palestrinas Motetten und Orlandos Bußpsalmen in eine Kategorie. Fassen wir dagegen den Begriff als einen geschichtlichen, so ist nur diejenige eine wirkliche Kirchenmusik, die nach ihrer Entstehung und Entwicklung allein oder doch überwiegend der Kirche angehört. Eine solche Kunst ist die polyphone Vocalmusik des 16. Jahrhunderts, als deren höchsten Vertreter man Palestrina zu nennen pflegt. Ihre Heimath ist zum größesten Theile die katholische Kirche. Das Gegenstück entwickelte sich im 17. Jahrhundert vorzugsweise auf protestantischem Boden in der Orgelmusik. Sie allein ist aus Keimen erwachsen, welche nur im Schooße der Kirche lagen und spiegelt deshalb auch in ihrer feierlichen Erhabenheit, vor der alle subjective Leidenschaft und Empfindsamkeit sich beugen muß, das Wesen der Kirche auf das treuste zurück. Allerdings kann eine rein instrumentale Kunst den Forderungen der Kirchenmusik nicht vollständig genügen, in der es gilt, gemeinsame Glaubensgrundsätze in künstlerische Formen zu fassen. Instinctiv neigte sich deshalb die Orgelkunst der Protestanten mit so großer Entschiedenheit der Choralbearbeitung zu, welche

auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe wieder in die Gesangsmusik zurückführte.

Daß zwischen jenen beiden streitenden Parteien, welche die Bedeutung der Orgelmusik nicht erkannten, eine Vergleichung unmöglich war, ist erklärlich, da jede in ihrer Weise Recht hatte. Auch die Neuerer durften in dem großen Erfolge ein Zeichen sehen, daß sie ihrer Mitwelt ins Herz getroffen hatten, und die Kirche ist nichts absolut fertiges, das keinen historischen Wandlungen unterworfen wäre. Bach blieb, soviel wir wissen, von dem Streite ganz unberührt. Er erkannte aber die hohe künstlerische Verwerthbarkeit der italiänischen Opernformen und die Berechtigung derselben für seine Zeit. Dieser Erkenntniß folgte eine seiner genialsten Thaten, die Verschmelzung jener Formen mit der Orgelkunst. Er hat dadurch aus anderm Stamme als im 16. Jahrhundert eine zweite herrlichste Blüthe der Kirchenmusik hervorsprießen lassen. Eine Blüthe*zeit* vermochte er allein nicht zu schaffen, und er blieb mit seiner That allein. Alle die andern zum Theil hochbegabten Zeitgenossen ließen sich an einer einfachen Uebertragung der Opernformen in die Kirche genügen, keiner durchdrang und erfüllte sie, wie Bach, mit neuem, von dorther genommenem Inhalte. Aber auch nicht *eines* ihrer Werke hat seine Zeit überdauert, und vermochte sie zu überdauern; sie sind todt, während Bachs Cantaten, nur einmal aus dem Schlummer der Vergessenheit erweckt, in ungeschwächter Frische und Lebenskraft wirken. Bach schuf eine neue protestantische Kirchenmusik, er schuf auch bis jetzt die letzte. Nach ihm sind wohl noch viele und schöne religiöse Compositionen entstanden, einen selbständigen Kunstzweig hervorzubringen hat aber die protestantische Kirche seither nicht die Kraft besessen, eine Thatsache, die in mehrfacher Beziehung zu denken giebt.

Wenn jemand es sich zur Lebensaufgabe macht, die Empfindungen von Menschen gleicher religiöser Gesinnung durch seine Kunst zu idealisiren, so scheint die Frage, wie er selbst sich zu deren religiösen Grundsätzen verhalte, überflüssig. Sie ist es bei Bach aber doch nicht ganz, da er in einer Zeit kirchlicher Spaltung lebte und seine Musik einen Zug zu enthalten schien, der nach der Seite der Pietisten hinüberdeutete. Bekannt ist und auch mehrfach schon berührt, daß sich damals Orthodoxie und Pietismus angreifend und vertheidigend gegenüber standen. Als Bach in Mühlhausen Orga-

nist war, sah er aus nächster Nähe einem solchen Streite zu, der zwischen seinem Superintendenten Dr. Frohne und dem orthodoxen Pastor an der Marienkirche Dr. Eilmar entbrannt war, und von Seite des letzteren mit großer Heftigkeit in nicht immer würdiger Weise geführt wurde. Hier nahm er in demonstrativer Art für Eilmar Partei und hat damit ein vollwichtiges Zeugniß seiner Abgeneigtheit gegen den Pietismus gegeben. Alles was von Bachs pietistischer Gesinnung und seiner Theilnahme an den Bestrebungen jener Männer vermuthet worden ist, sinkt vor dieser Thatsache dahin, obwohl es derselben nicht hätte bedürfen sollen, um zu der Ueberzeugung zu führen, daß ein musikalisches Genie ersten Ranges nicht einer Richtung zugethan sein kann, deren Anhänger die Kunst höchstens als etwas unschädliches in der Ordnung ihres Lebens dulden, und auch da nur in kümmerlicher Beschränkung. Andrerseits war aber Bach auch keinesfalls ein fanatischer Parteigänger der Orthodoxen. Er fand Genüge in dem altlutherischen Glauben seiner Vorfahren, welchen er mit ihren musikalischen Traditionen ererbt hatte. Daß ihm dieser kein todter war, beweist seine auf denselben gegründete Musik. Wenn deren Innigkeit und Tiefsinn zuweilen Verwandtschaft mit der pietistischen Empfindungsweise zeigt, so beweist das nur, daß beide aus dem gleichen religiösen Grunde des deutschen Gemüthes nach verschiedenen Richtungen hin emporwuchsen. Viel erheblicher aber, als die Uebereinstimmungen, sind die Verschiedenheiten: die zum Kleinlichen neigende Empfindsamkeit der Pietisten, die großartige männliche Objectivität Bachs, bei jenen die Abwendung vom Ganzen, die Verneinung des geschichtlich Gewordenen, bei diesem derbe Thatfreudigkeit und freisinniges Umfassen aller Factoren, welche seine Zeit ihm darbot. Bachs Kunst stand zu hoch, um von kirchlichen Streitigkeiten berührt zu werden.

Die Bachsche Cantate, im Gegensatze sowohl zu der opernhaften Kirchencantate seiner Zeitgenossen als auch zu der älteren Kirchencantate, über die zuvor geredet wurde, vereinigt in sich die italiänischen Formen des Recitativs und der Arie mit allen denen, welche die Orgelmusik auf ihrem Gebiete vorbereitet hatte, und nimmt nicht selten auch noch als Vorspiele Formen ausländischer Instrumentalmusik in sich hinein, die aber alle zuvor ihren Weg durch das Orgelmedium genommen haben. Dadurch wird eine voll-

ständige Einheit des Stiles hergestellt, dessen Eigenthümlichkeit eine erhabene Ruhe ist, welche über einer gebändigten Welt bunt gekreuzter Strebungen und mächtiger Leidenschaften thront. Das bis zur Willkür freie und den subjectivsten Gefühlsäußerungen willig dienende Recitativ wird zu melodischem Flusse beruhigt, der die scharfen Spitzen der Affecte abrundet und den persönlichen Ausdruck sich zu mäßigen zwingt. In den Arien hindert die in selbständigen Melodien geführte Begleitung die Singstimme, sich als Einzelorgan hervorzudrängen; sie ist nur die erste unter ihres gleichen, die dasjenige in Worte faßt, was Alle als unabhängige Meinung hegen. Wie hier das eigenwillige Gefühl sich beugen muß vor einer höheren Idee, so erhalten dagegen die von der Orgelmusik hergenommenen vielstimmigen Formen durch ihre Besetzung mit ausdrucksfähigeren Singstimmen ein individuelleres Leben und machen dadurch mehr noch die Wirkung großartig reicher Bewegtheit, werden aber vermöge der äußersten Strenge und Gesetzmäßigkeit und der gleichmäßigsten Berücksichtigung aller Stimmen immer doch nur als ein Ganzes und Allgemeines empfunden. Es geht hieraus aber auch hervor, daß bei diesen Cantaten die Mitwirkung der Orgel, deren Klang sie theils geschaffen, theils neu belebt hat, schlechterdings unentbehrlich ist. Ohne sie kann solche Musik nur ein künstlich erregtes Scheinleben führen. Daß Bach selber durchgängige Orgelbegleitung gefordert hat, dafür bringen, wenn es dessen überhaupt noch bedarf, seine Manuscripte den Beweis. Die Orgel tritt aber selten anders, denn als Grundlage auf, durch welche die andern Instrumente und die Singstimmen gestützt und zu einem Ganzen vereinigt werden.

Die ersten Cantaten in der neuen Form hat Bach um 1712 in Weimar componirt. Neumeister hatte im Jahre 1711 und 1714 zwei Jahrgänge von Texten für den herzoglichen Hof von Sachsen-Eisenach gedichtet. Dorther nahm Bach die Dichtungen, die wenn man nicht mehr von ihnen verlangt, als sie leisten sollen, größtentheils vortrefflich genannt werden können. Zwei Jahre später ist sein Cantatenstil schon so vollständig ausgebildet, daß für die noch folgenden 36 Jahre rastlosen Schaffens nach dieser Seite hin nichts mehr zu thun blieb. Rechnet man dazu, daß er für manche Formen in seinen Kirchencantaten nach älterem Muster schon vorgearbeitet hatte, so schuf er in einer Gesammtzeit von höchstens sechs

Jahren eine große Kunstform, an der bis in das kleinste Theilchen hinein alles neu ist, und die sich für hunderte von Werken, deren keines dem andern gleicht, als hinreichend dehnbar erwies. Wer erwägt, daß zur Vollendung solcher Bildungsprocesse sonst Generationen zu gehören pflegen, der wird hier eine Leistung genialer Kraft erkennen, die in der Musikgeschichte ohne gleichen ist. Bach hinterließ nach seinem Tode fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage, was nach den Leipziger Verhältnissen berechnet eine Summe von 295 Cantaten ergiebt. Von seinen Textdichtern ist außer Neumeister besonders noch Salomo Franck, Consistorialsecretär in Weimar und Dichter innig empfundener Kirchenlieder, zu nennen, sodann für Leipzig Christian Friedrich Henrici, ein fruchtbarer Gelegenheitspoet. Daß sich unter so vielen Texten manche schwache und geschmacklose finden, darf nicht auffallen; irrig wäre es deshalb die betreffenden Cantaten für unaufführbar zu halten. Der Tonstrom, welcher sich über die Worte ergießt, ist so gewaltig, daß er einzelne Unschönheiten unbemerkt mit sich fortführt, und dann sind es doch immer die ehrwürdigen, zuweilen wohl knorrigen, aber stets kernhaften und innigen Kirchenlieder, welche einen Haupttheil und meistens den Mittelpunkt der Cantate bilden. Je älter Bach wurde, desto mehr erkannte er auch für die Kirchencantate in dem Choral die höchste musikalische Macht. Schon am Anfange seiner Leipziger Jahre schuf er eine Cantate, der er das gesammte Lutherische Osterlied „Christ lag in Todesbanden" zu Grunde legte, indem er für die einzelnen Strophen desselben die Melodie immer in verschiedener Weise mit den verschiedensten Mitteln bearbeitete. In seiner letzten ungefähr von 1734 zu rechnenden Lebensperiode zog er sich immer entschiedener auf eine Cantatenform zurück, in welcher Anfang und Ende durch zwei Strophen desselben Chorals gebildet wurden: die erstere diente zur Ausführung eines großen, selbständig begleiteten Chorbildes, die letztere pflegte durch ihren schlichten vierstimmigen Satz das kirchliche Wesen des Chorals mit abschließendem Nachdruck hervorzuheben.

Nur als ein Nebenzweig der Cantate sind die Motetten Bachs anzusehen. Ausgezeichnetes hatte in dieser Gattung, deren Eigenthümlichkeit der unbegleitete, über einen Bibelspruch oder die Strophe eines Kirchenliedes gesetzte mehrstimmige Gesang ist, Johann Christoph Bach in Eisenach geschaffen. Derselbe lehnte sich, wenngleich

mit großer Freiheit, immer noch an die vocale Technik der Meister des 16. Jahrhunderts. Hier anzuknüpfen widersprach dem Entwicklungsgange Sebastians, der durchaus von der Instrumentalmusik begann. Auch seine Motetten sind aus der Orgelmusik herausgeboren. Es ist zweifelhaft, ob er sie ohne stützende Begleitung hat singen lassen, was damals und auch früher schon viel weniger gebräuchlich war, als man gewöhnlich denkt, und was auch die großen Schwierigkeiten der Bachschen Motetten verbieten mochten, für deren Ueberwindung die menschliche Stimme nicht immer ausreichen will. Es sind Werke, die bei weniger gelungener Ausführung Gefahr laufen stilwidrig zu erscheinen, bei virtuosenhaft vollendeter freilich von ergreifender Wirkung sind.

Diese Motetten waren es, welche Mozart, als er im Jahre 1789 durch Leipzig kam, sich von dem Cantor Doles zeigen ließ, und mit Staunen und Begeisterung nach den geschriebenen Stimmen durchstudirte. Sie wurden damals und auch später noch in Leipzig und auch an andern Orten Sachsens zuweilen gesungen. Schlimmeres erfuhren die Cantaten; sie vergaß man ganz und nur als Orgel- und Claviercomponist lebte Bach im kleinen Kreise weiter. Einzig wie das Schaffen dieses Mannes ist auch das Schicksal seiner Werke gewesen. Daß das deutsche Volk den größeren und bedeutungstieferen Theil der Compositionen eines seiner größten Künstler bald nach seinem Tode für mehr als ein halbes Jahrhundert völlig aus den Augen verlor, dessen hat es sich glücklicher Weise nicht zum zweiten Male anzuklagen. Wir, denen allen nach mehr als hundert Jahren endlich diese Werke zugänglich werden, stehen vor den Schätzen, welche sie erschließen, wie bestürzt über unsern eignen Reichthum. Manche hindert ein unheimlich fremdartiger Schimmer, sofort zuzugreifen. Wer aber herzhaft näher tritt, der erfährt, daß das Licht, welches von ihnen ausgeht, kein trügerisches ist; es ist der reine Goldglanz echter Kunst, die im kostbaren Gefäße dasjenige umgiebt, was einst dem deutschen Volke das Höchste und Theuerste war. Dies kann auch für das jetzige Geschlecht nicht werthlos sein. Mag sich der religiöse Gehalt unserer Zeit mit jenen kirchlichen Formen nicht mehr decken, so gänzlich entwachsen ist er ihnen nicht, daß was Bach in ihrem Gebiete geschaffen uns unverständlich bleiben müßte. Denn das ist gerade ein Vorzug der Musik, daß sie unabhängiger von Aeußerlichkeiten dasteht, als die andern Künste und

weit mehr nur den innersten Lebensgehalt jeder Erscheinung formt und idealisirt. Und noch sind, wenn auch in kleinerem Kreise, jene herrlichen Melodien lebendig, in denen unser Volk in einer begeisterungs- und empfindungsreichen Zeit seine Seele ausströmte, und die Bachs Künstlerschaft zu brausenden Hymnen der Freude und des Dankes, zu den erschütterndsten Liedern der Trauer und des Schmerzes wiedergebar. Bei der immer klarer werdenden Erkenntniß, was Bach als deutscher Künstler bedeutet, ist es ein schöner und trostreicher Gedanke, daß es uns vergönnt sein könnte gut zu machen, was frühere Generationen an dem großen Meister versäumt haben. —

Im 11. Jahrhundert, und gewiß auch früher schon, war es Sitte geworden, die kirchliche Feier der Christusfeste durch sinnenfällige Darstellungen auszuzeichnen und dadurch die Bedeutung dieser Feste dem Verständniß des Volkes näher zu bringen. Man suchte die Vorgänge aus dem Leben Christi, auf welche sich die jedesmalige Feier bezog, in lebendigen Bildern vorzuführen. Zu diesem Zwecke wurde der betreffende lateinische Evangelientext in ganz äußerlicher Weise dramatisirt, ein Geistlicher recitirte im Gregorianischen Choralton die Erzählung, wo jemand redend eingeführt wurde, übernahm ein anderer dessen Worte, die Hirten in der Christnacht, das Volk, die Jünger Christi wurden durch einen Sängerchor dargestellt. Ein scenischer Apparat in primitivster Form, entsprechende Costümirung und Bewegungen halfen den Eindruck vervollständigen, der Schauplatz war in der Kirche selbst vor dem Altare, und das Ganze von Anfang an mit dem Gottesdienste auf das engste verbunden. Hieraus entwickelten sich die geistlichen Schauspiele des Mittelalters, welche im 13. Jahrhundert aus den Händen der Geistlichen in die der Laien, aus den Kirchen allmählich auf weltliche Schaubühnen übergingen und mit dem 14. Jahrhundert auch ganz in deutscher Sprache abgefaßt wurden. Jene kirchlichen Vorstellungen aber blieben neben ihnen als etwas selbständiges bestehen, und bewahrten gegenüber den grotesken Ausartungen des geistlichen Schauspiels streng ihren liturgischen Charakter. Die scenischen Vorgänge kamen allgemach in Wegfall, und daß auch alles was ihnen von scheinbarer Dramatisirung anhaftete, nur darauf berechnet war, ihren kirchlichen Inhalt eindringlicher und ergreifender zu machen, zeigt recht deutlich die Art, wie die hochentwickelte Kunst des 16. Jahr-

hunderts diese Form auffaßte. Mehrfach findet sich der Text der Leidensgeschichte so componirt, daß die Erzählung des Evangelisten von einer Stimme psalmodirend vorgetragen wird, die Reden aber der einzelnen Personen vier- und dreistimmig gesetzt sind, um sie nur musikalisch hervortreten zu lassen. Aus der katholischen Kirche gelangten mit der Reformation diese Aufführungen unverändert auch in die protestantische hinüber und waren, namentlich auf Grund der Passionsgeschichte, in Sachsen und Thüringen ganz allgemein. Die lateinische Sprache wich der deutschen, das protestantische Kirchenlied begann sich zunächst nur als Organ der theilnehmenden Gemeinde, allmählich auch als künstlerischer Bestandtheil hineinzufügen. Die Passion, in deren musikalischer Vorführung man sich an einen der Evangelisten oder auch an alle vier gemeinsam anzuschließen pflegte, wurde eingeleitet durch einen Chor über die Worte: „Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Evangelisten" oder ähnlicher Fassung: für das Gefühl kirchlicher Andacht, welches alles durchdrang, waren diese wie eine Ueberschrift oder Ankündigung lautenden Worte bedeutungsvoll genug, um zur Grundlage eines Tonstückes zu dienen. Den Schluß machte wieder ein Chor, regelmäßig auf die Worte gesetzt: „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle". In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann man jedoch an dieser Stelle lied- oder motettenartige Sätze zu bringen, zuweilen mit Benutzung eines Passionschorals. In den Chören, welche die Worte des Volks, der Jünger, der Hohenpriester und Schriftgelehrten vortrugen, herrschte ursprünglich derselbe psalmodirende Ton, wie in der Recitation des Evangelisten, noch im Anfange des 17. Jahrhunderts sind sie, wenngleich schon individueller belebt, so doch noch sehr gemessen und an die Wendungen des Gregorianischen Choralgesanges anklingend. Heinrich Schütz, einer der größten deutschen Musiker des 17. Jahrhunderts, der 1672 als Obercapellmeister in Dresden starb, leitete die Behandlung dieser Chöre mit Entschiedenheit in andere Bahnen. Vertraut mit den damals sich in Italien entwickelnden musikalisch-dramatischen Ausdrucksmitteln hat er den Chören seiner vier Passionen eine schlagfertige, charaktervolle Belebtheit verliehen, die allerdings aus dem Kreise kirchlicher Musik in den Oratorienstil hinübergreift und zu dem psalmodirenden Gesang des Evangelisten und der übrigen Personen nicht passen will,

so ausdrucksvoll derselbe auch, ausgenommen in der Marcus-Passion, schon gebildet ist. Um hier eine Stileinheit herzustellen, mußte statt dessen das wirkliche Recitativ eingeführt werden, dies hatte Schütz auch in einem früheren Werke über die sieben Worte Jesu am Kreuze schon versucht; jedoch war er später wieder davon zurückgekommen. Die Componisten der letzten Decennien des Jahrhunderts wagten den Schritt unbedenklich. Die Entwicklung der Passionsmusiken und was ihrer Gattung zugehört tritt damit in die Zeit der früher charakterisirten älteren Kirchencantate, deren Merkmale sich an ihnen wiederfinden. Zunächst selbständige Instrumentalbegleitung, die bis dahin ganz gefehlt hatte; dann die arioso Behandlung des Recitativs, ferner die Einschiebung betrachtender Sologesänge in der Form der älteren geistlichen Arie, endlich die kunstmäßige Verwendung des Chorals. Auch die weiche, elegische Empfindungsweise jener Cantaten ist den Passionen dieses Zeitraumes eigen.

Welche Wendung hiernach die Musik in den protestantischen Kirchen nahm, ist oben schon auseinandergesetzt. Die Opernmusik drang mit voller Gewalt herein und spülte mit ihrem trüben Schwall auch die letzten Reminiscenzen einer vergangenen, großen kirchlichen Kunst hinweg. Um an die Passionen heranzukommen, hätte sie aber dieses Umweges nicht einmal bedurft. Wie im Mittelalter die entscheidenden Vorgänge aus dem Leben Christi die geeignetste Grundlage für das Schauspiel abgegeben hatten, so suchten auch die Deutschen im 17. Jahrhundert zeitweilig nicht ungern ihre Opernstoffe auf biblischem Gebiet. So konnte es leicht geschehen, daß man die Leidensgeschichte einfach in der Manier eines italiänischen Opern- oder Oratorium-Textes verarbeitete, entsprechend componirte und an Stelle der alten Passionen in der Kirche zum Vortrag brachte — eine Opernaufführung, der nur die Action fehlte. Das erste Mal geschah dies im Jahre 1704 in Hamburg, wo Christian Fr. Hunold „den blutenden und sterbenden Jesus“ gedichtet hatte, welchen Reinhard Keiser in Musik setzte. Maßgebend wurde nach dieser Richtung hin die Passions-Dichtung von Barthold Heinrich Brockes in Hamburg; sie erschien 1712 und unterscheidet sich im Wesentlichen nicht von Hunolds Arbeit. Nur waren, da diese großes Aergerniß verursacht hatte, einige äußerliche Concessionen gemacht: die Figur des Evangelisten war beibehalten, der freilich nicht Bibelworte, son-

dern freie Dichtung zu recitiren hatte, auch waren Choräle eingeflochten. Nach diesem Muster wurden forthin die Passionen dutzendweise fabricirt, welche mit der alten kirchlichen Kunstform durchaus nichts mehr als den Namen gemeinsam hatten.

Auch Händel hat die Brockessche Dichtung componirt und man stellt zuweilen sein Werk den Bachschen Passionen gegenüber. Aber eine solche Vergleichung ist unstatthaft. Aeußerlich stehen Bachs Passionen zu den Opernformen nur in sehr loser Beziehung und innerlich in gar keiner. Was sich an madrigalischer Dichtung und an italiänischen Musikformen in ihnen findet, ist durch Vermittlung der Bachschen Cantate eingeflossen, die allein die Kirchen-Cantate jener Zeit genannt werden kann. Sollte die ganze hochentwickelte Kunst des Meisters zur Entfaltung kommen — und bei der Natur des Gegenstandes verstand es sich von selbst, daß er hier sein bestes Vermögen einsetzte — so waren jene Formen unumgänglich, aber bei der inneren Umwandlung, die sie durch Bach erfahren hatten, auch unbedenklich. Im übrigen bildet er durchaus jene alte Form weiter, treu festhaltend an den Ueberlieferungen seines Geschlechtes und thüringischen Heimathlandes, wo selbst im 18. Jahrhundert noch die alte psalmodirende Passion in ihrer ganzen ehrwürdigen Einfachheit im Gebrauche verblieb. Und der Geist, in dem er sie weiter bildete, ist dermaßen derselbe, daß man ohne Bedenken in ihm den modernen Vollender jener mittelalterlichen Anfänge erkennen darf. Unter all den stürmischen Wandlungen, welche die Kirche im Laufe der Jahrhunderte bestehen mußte, hat der kunstbildende deutsche Geist nach dieser Richtung hin unbeirrt fortgewirkt; Bachs Passionen ragen auf wie tausendjährige Eichen, an denen die Wetter der Zeiten machtlos sich brachen.

Wenn ich das Wort „Passion" gebrauche, möchte ich darunter mehr verstanden wissen, als es eigentlich besagt. Allerdings war es die Leidensgeschichte vorzugsweise, welche zu den kirchlichen Aufführungen in der beschriebenen Weise den Stoff bot. Doch aber nicht sie allein; auch am Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfeste fanden solche statt. Wie ganz in Sebastian Bach diese alten Bräuche lebendig geblieben waren, das scheint auch daraus hervorzugehen, daß er außer seinen Passionsmusiken zu den genannten drei Festen eben solche Werke schrieb. Die mittelalterlichen Schauspiele, welche sich aus jenen kirchlichen Veranlassungen entwickelten, nannte

man Mysterien. Es fehlt ein zusammenfassender Name für Bachs große Weihnachts-, Passions-, Oster- und Himmelfahrts-Musiken, welche aus derselben Quelle, wenngleich nach andrer Richtung hin, hervorgeflossen sind. Vielleicht gefällt die Neuerung, sie gleichfalls unter dem Namen „Mysterien" zu begreifen.

Soviel wir wissen, hat er acht solcher Werke geschaffen. Unter ihnen befanden sich fünf Passionsmusiken, deren zwei leider verloren gegangen sind. Wir besitzen die Passionen nach den Evangelisten Matthäus, Lucas und Johannes; zu einer Marcus-Passion sind Theile einer 1727 geschriebenen und noch erhaltenen Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine, der Gemahlin Augusts des Starken, benutzt; die fünfte Passion scheint über einen in Brockes' Manier gedichteten Text componirt gewesen zu sein. Von den übrigen drei Mysterien bezieht sich je eins auf Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt, letzteres pflegt man gewöhnlich als Cantate „Lobet Gott in seinen Reichen" zu nennen.

Schon in Weimar wendete Bach seine Thätigkeit dieser Form zu; jedenfalls ist die Lucaspassion noch in den ersten Jahren der weimarischen Periode componirt. Die Johannespassion entstand wahrscheinlich in den letzten zu Cöthen verlebten Monaten, als Bach sich zum Antritt seines Leipziger Amtes vorbereitete, konnte jedoch erst am Charfreitage 1724 zur Aufführung kommen. Die Matthäuspassion trat am Charfreitage 1729 in der Thomaskirche zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Das Weihnachts-Mysterium wurde im Jahre 1734 geschaffen, die Entstehungszeit der andern beiden ist nicht genau bekannt, fällt jedoch zuverlässig in die dreißiger Jahre. Die alte Form ist in ihren Grundzügen unverändert geblieben. Ein Tenor trägt im Recitativ das Evangelium vor, wo eine andere Person spricht, setzt er aus und läßt sie gleichsam selber zu Worte kommen, ebenso tritt der Chor ein, wenn die Aeußerungen der Weisen aus dem Morgenlande, der Jünger Jesu, der Hohenpriester und Schriftgelehrten und ähnliches musikalisch dargestellt werden sollen. Umgeben und durchschlungen ist diese aus Recitativen und Chören gebildete Kette von Chorälen mannigfachster Gestalt und madrigalischen Tonstücken; jene heben in höherschwebender Betrachtung die kirchliche Bedeutung der Vorgänge heraus, diese treten in menschlich allgemeinerer Theilnahme ihnen nahe. Zu den vocalen Mitteln gesellt sich die Orgel und das von ihr durchgeistete Orchester.

Durch die textliche Erweiterung ist kein fremdes Element in die Form gebracht; dieselbe hatte, wie gesagt, von jeher die engste Beziehung zum Gottesdienste und die empfindungsfeineren madrigalischen Stücke entsprachen einer Seite des kirchlichen Lebens, die sich im 17. Jahrhundert herausgebildet hatte. Nur die Gestalt des Ostermysteriums ist abweichend, der Text nähert sich der Opernform, Choral und Bibelwort sind ausgeschlossen.

Der Bachsche Stil, welchen sich der Meister an der Orgelkunst erzog, durchdringt übrigens die Mysterien alle mit gleichmäßiger Kraft, und von der rein musikalischen Seite betrachtet, bieten sie nur wenige Ausdrucksformen, die sich nicht schon in den Cantaten fänden. Wer in Bachs Mysterien die Stileinheit vermißt, beurtheilt sie von einem Standpunkte aus, welcher nicht derjenige ihres Schöpfers war. Besonders gefährlich ist es, von ihren dramatischen Elementen, von der Gewalt ihres dramatischen Ausdrucks zu reden. Dies läßt sich mit einiger Berechtigung nur dann thun, wenn man den Begriff „dramatisch" dermaßen erweitert, daß derselbe fast alles auszeichnende verliert. Dramatisch wird ein Stoff nur durch das beherrschende Hervortreten von Persönlichkeiten und durch deren Conflicte mit ihrer Umgebung. Kirchenmusik schließt principiell alles dramatische aus; sie kann in der Schattirung der Empfindungen charakteristisch, leidenschaftlich werden, immer aber müssen diese Empfindungen den Stempel des Gemeingefühls tragen. Kaum begründeter ist es, epische und lyrische Bestandtheile in den Mysterien zu sondern. Das Epische im strengen Wortverstande ist für die Musik ganz unzugänglich. Im Grunde sind die Mysterien von Anfang bis zu Ende nur lyrisch, alles in ihnen dient gleichmäßig der Erweckung kirchlicher Andacht. Was der Evangelist erzählt, hat als Mittel zur Verdeutlichung eines geheiligten Vorganges denselben Werth für die kirchliche Empfindung, als die Worte einer an dem Vorgange betheiligten Person; in dem, was der vertretende Sänger einer solchen Person vorträgt, drückt er nicht deren unmittelbare Gefühle aus, sondern diejenigen der Gemeinde in ihr, ebenso wie der Sänger einer der madrigalischen Arien nur als Dollmetscher des kirchlichen Gesammtgefühles anzusehen ist. Wiederum: die dramatisirenden Chöre sind nicht anders als die Choräle nur der Ausdruck kirchlicher Mitempfindung; der Zweck dem alle diese Kunstmittel dienen ist stets derselbe, nur in der größeren oder geringeren

Lebhaftigkeit ihrer Wirkung sind sie verschieden. Es liegt tief im Wesen der Musik, die ja keine Verstellung kennt, begründet, daß derjenige der die Worte eines andern singend reproducirt, sich einen Moment in dessen Seele ganz hineinversetzt, es kann bei der innigen Theilnahme, welche der Protestant den Grundlagen seiner Kirche widmet, die Lebhaftigkeit der Mitempfindung wohl einmal bis zu jener äußersten Grenze fortgerissen werden, welche das wilde, fanatische Geschrei „Laß ihn kreuzigen" in der Matthäuspassion bezeichnet, immer aber sind dies nur einzelne grelle Lichter, welche der Componist kunstgemäß abzutönen und mit dem Ganzen des Gemäldes in Harmonie zu setzen weiß. Legt man den dramatischen und epischen Maßstab an, so sind die Recitative des Evangelisten freilich eine stilistische Unmöglichkeit; aber gerade hier tritt die eben bezeichnete Auffassung so klar hervor, daß sie fast nicht zu verkennen ist. Mit seinem ursprünglichen Zwecke hat das Recitativ in kirchlicher Musik überhaupt keinen Sinn und es ist früher erwähnt worden, wie Bach es erst für dieselbe brauchbar machte. Es bekommt gleichsam den Charakter eines Präludiums, dessen Fuge die nachfolgende Arie vertritt. Wie die Präludien aus Bachs reifer Zeit durch einen geschlossenen, aus einem festen Motiv hervorwachsenden Organismus sich auszeichnen, so ist auch dem Recitativ das Regel- und Fesselloſe abgestreift. Nicht mehr die Betonung des einzelnen Wortes ist das schlechthin Maßgebende, sondern die schöne melodische Linie, der sich die Einzelaccente unterzuordnen haben. Die Mehrzahl der Bachschen Recitative sind taktmäßig zu singen; er hat deren mehrstimmige, er hat fugirte, es finden sich gar solche, welche die Instrumente mit einer Choralmelodie begleiten. Ganz dasselbe, nicht declamatorische, sondern überwiegend musikalische Princip mußte folglich auch in den Recitativen des Evangelisten herrschen und es ist nun keineswegs mehr stilwidrig, sondern ganz folgerichtig, wenn an besonders ergreifenden Stellen, wie dort wo von Petrus erzählt wird: „er ging hinaus und weinte bitterlich", die bisher mehr verhaltene Empfindung im breiten, herrlichen Melisma ausströmt. Die Vertreter der redenden Personen heben sich gegen den Evangelisten entweder gar nicht, oder nur durch die Beschaffenheit der Begleitung hervor; so in der Matthäuspassion Jesus durch das jedesmal zutretende Streichquartett, gleichwie dessen Reden in Pas-

sionen des 16. Jahrhunderts durch Mehrstimmigkeit ausgezeichnet wurden; das Princip der Gestaltung ist hier wie dort dasselbe.

Wie in den Cantaten, so ist auch in den Mysterien der Choral die hervorragendste musikalische Macht. Nicht nur als eigentlichster Träger der kirchlichen Empfindung, sondern auch dadurch, daß er den Keim bietet zu Kunstgebilden von einer Großartigkeit, die wohl auf keinem analogen Gebiete wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist. Unter ihnen stehen der Einleitungschor zur Matthäuspassion und der Schlußchor des ersten Theiles derselben oben an. Wenn man neben jenes Riesenwerk, das aus 3 Chören, 2 Orgeln und 2 Orchestern zusammengethürmt ist, den kleinen 27 Takte zählenden Orgelchoral „O Lamm Gottes unschuldig" hält, so scheint es unglaublich, daß beides dieselbe Form sei. Und trotzdem ist es so. Welcher Dehnbarkeit eine musikalische Form fähig ist, wenn der Lebensathem des Genius sie beseelt, dafür ist dies ein bewunderungswürdiges Beispiel. Größeres Staunen aber noch erweckt, daß in der Entwickelung eines einzigen Künstlers sich diese ungeheure Ausweitung vollzog. Hier ist Bachs Genius einer vulkanischen Naturkraft vergleichbar, die Berge hervortreibt, wo früher nur Hügel sichtbar waren oder ebenes Gefild. Selbst die Formerweiterungen Beethovens, die wir mit Recht als gewaltige Kraftäußerungen bewundern, können mit diesen Titanenthaten den Vergleich nicht aushalten. Aber noch eine andere Verwendung findet in den Mysterien der Choral, zu welcher die Cantaten keine Gelegenheit boten, und die Bach nicht sowohl von der Seite des großartigen Tondichters, als des fein empfindenden und abwägenden Künstlers zeigt. Begreiflicherweise decken sich die Gesetze künstlerischer Abrundung und Harmonie nicht immer mit den Veranlassungen zum abwechselnden Gebrauch der Kunstmittel, welche der Evangelientext bietet. Die Anordnung, in welcher hier die einzelnen Stimmen und Chöre eintreten, muß vom künstlerischen Standpunkte aus eine zufällige heißen. In diese Regellosigkeit Maß und Gleichgewicht hinein zu bringen, dazu dienen dem Meister neben den madrigalischen Formen vor allem die einfach vierstimmigen Choräle. Bald blüht eine im Evangelientext nur leise berührte Empfindung wie durch Zauberhand gestreift unmittelbar und unerwartet zur wundervollsten Gefühlsblume auf, bald verfließt eine heftigere Leidenschaft in nachdenkliches Sinnen, bald zittert Schrecken und Schmerz in frommem,

demuthsvollem Gebete aus. Ueberall aber dienen die Choräle in dem Plane des Ganzen der übersichtlichen Gruppirung und wohlthuenden Abwechslung. Groß ist auch der Reichthum der übrigen Tonformen und mit ihnen der Empfindungen und seinen Empfindungsschattirungen. An der Matthäuspassion fällt diese Eigenschaft besonders auf, da sie eigentlich nur ein und dasselbe Grundgefühl variirt, aber es bricht sich in ihrem gewaltigen, vielgegliederten Bau in unzählbaren Farben mit einer Mannigfaltigkeit, die das Interesse unausgesetzt wach erhält. Bekanntlich war es diese Passion, welche durch Mendelssohns Vermittelung vor nun 50 Jahren zuerst die Aufmerksamkeit wieder auf Bachs Vocalcompositionen lenkte. Seit jener Zeit ist sie in Deutschland volksthümlich geworden. Das deutsche Volk empfand sofort, daß ihm hier ein ureigenthümliches Werk entgegentrat, in dem ein deutscher Kunsttrieb edelster Art nach vielhundertjähriger Arbeit sich zur siegreichen Vollendung aufgerungen hatte. Daß es nicht schon früher weiteste Verbreitung fand, hinderte seine Schwierigkeit und die unzulänglichen Mittel der protestantischen Kirchenchöre.

Obgleich die Wurzeln dieser Form bis tief in das Mittelalter hinabreichen, und sie nicht etwa nur, wie die Bachsche Kirchencantate, aus dem durch die Reformation bereiteten Erdreich hervorwuchs, so haftete ihrer höchsten Blüthe doch immer ein durchaus protestantischer Zug an. Eine Sprache von noch allgemeinerer Verständlichkeit redet eine andere Reihe kirchlicher Werke. Bach hat uns mehre lateinische Messen, einzelne Messensätze und eine vollständige Composition der lateinischen Worte des Lobgesanges Mariae hinterlassen, Werke also, welche in dieser Form ihre Heimath unbestritten in der katholischen Kirche haben. Nichtsdestoweniger gehören sie zu Bachs vorzüglichsten. Nach einer Erklärung dieser zuerst befremdlich scheinenden Thatsache ist viel gesucht worden. Die äußere Veranlassung zur Composition liegt näher als man vielleicht denkt. Der protestantische Gottesdienst Leipzigs hatte viel mehr Elemente des katholischen Cultus beibehalten, als derjenige anderer Städte und Länder. Noch weit über Bachs Zeit hinaus bildeten lateinische Hymnen, Motetten, Magnificat und Messensätze nothwendige Bestandtheile der kirchlichen Feier zu Leipzig, wenngleich schon im Jahre 1702 dem Rathe der Stadt Bedenken aufstiegen wegen der dadurch bewirkten Aehnlichkeit mit dem katholischen Cultus.

Sogar gewisse Gesänge, mit welchen der Thomanerchor die Straßen durchzog, waren noch im 18. Jahrhundert lateinisch. Bach genügte also mit der Composition solcher Kirchenstücke einfach den Forderungen seines Amtes, wie andere Thomascantoren ebenfalls vor und nach ihm thaten. Sein Magnificat wurde für eine Weihnachtsvesper, wahrscheinlich im Jahre 1723, componirt. Die verschiedenen Sanctus, welche wir von ihm besitzen, waren bestimmt, an hohen Festtagen Vormittags nach der Predigt musicirt zu werden. Am Reformationsfeste und ersten Adventsonntage wurde in Leipzig das Kyrie im Figuralstile gesungen. Das Gloria konnte als Weihnachtsmusik Verwendung finden. Dagegen bot freilich der Cultus der Leipziger Hauptkirchen zur Aufführung von ganzen Messen, selbst von den sogenannten Missae breves zu Bachs Zeit keine Gelegenheit. Die Veranlassung zur Composition solcher Werke kam ihm vom katholischen Hofe zu Dresden, bei welchem er seit 1736 als Hofcomponist fungirte. Da Bach eine durchaus protestantische Natur war, so konnte er freilich den speciellen Anforderungen einer katholischen Kirchenmusik innerlich nicht genügen. Dies war aber auch nicht seine Absicht, und dadurch daß er für die Messen Stücke aus seinen Kirchencantaten verwendete, ja in einer derselben sogar einen protestantischen Choral einflocht, zeigt er, daß er auch hier seinen protestantischen Standpunkt nicht verleugnete. Ja bei der großen Hmoll-Messe, die er um 1732 begann und gegen 1738 beendigte, muß er überhaupt auf eine Aufführung während des katholischen Gottesdienstes verzichtet haben, weil dieses Werk wegen seiner kolossalen Verhältnisse für eine solche gänzlich unbrauchbar ist. Er verleugnete den protestantischen Standpunkt nicht, aber er erhob sich auf ihm zu einer solchen Höhe, daß er auch von dem gegenüberliegenden Gebiete aus gesehen und verstanden werden konnte. Die Hmoll-Messe, in welcher Bach vielleicht das Tiefste und Gewaltigste zusammen gefaßt hat, was er auf dem Gebiete vocal-instrumentaler Tonkunst zu geben hatte, bedarf nicht wie seine übrigen Kirchenwerke zu ihrer vollen Wirkung der Einfügung in den protestantischen Gottesdienst, ja in ihrer Ganzheit erlaubt sie dieselbe nicht einmal. Sie bezeichnet nicht eine Verschmelzung protestantischer und katholischer Kirchlichkeit zu einem höheren Dritten, aber sie ist ein Triumph der Kunst über confessionelle Schranken. —

Das hervorragendste Instrument im 17. Jahrhundert war die Orgel, doch war sie nicht das einzige bedeutende, und es wird

erinnerlich sein, daß die musikalische Productionskraft des deutschen Volkes nach dem 30jährigen Kriege nicht nur im Choral sondern auch im gespielten Tanze sich äußerte. Nach beiden Seiten hin stellte das Bachsche Geschlecht seine Vertreter, nach Seite des Chorals in den Cantoren und Organisten, nach Seite des Tanzes in den Kunstpfeifern. Dieselben brachten eine Anzahl von Tänzen in eine gewisse Reihenfolge und nannten sie unter diesem Gesichtspunkte Partien; sie wurden bei festlichen Gelegenheiten auf den damals üblichen Instrumenten: Geigen, Oboen, Fagotts vorgetragen. Der feinere Kunstsinn veredelte ihre populäre Derbheit, stellte sie in anmuthiger Abwechslung zusammen und schickte ihnen eine Ouvertüre im französischen Stile voraus. Diese Form fand nun auch in den gebildeten musikalischen Kreisen Aufnahme. Wenn selbst Bach vier solcher Orchesterpartien schrieb, so trat er damit nur die Erbschaft seiner Vorfahren an. Ihre kernhafte Fröhlichkeit verräth, daß diese Musik der Quelle des Volkslebens nach ziemlich nahe fließt. Was durch feine Arbeit ohne den Charakter zu schädigen an ihnen zu machen war, hat Bach gethan, und noch heute haben sie sich ihre erheiternde und erfrischende Wirkung bewahrt. Einer breiten oder vertiefenden Entwicklung waren die Orchestertänze nicht fähig, auch schadete ihnen in der allgemeinen Meinung wohl ihre wenig vornehme Herkunft; doch fand einer derselben, der Menuett, später in dem Rahmen der viersätzigen Orchestersymphonie seinen bedeutsamen Platz. Eine allseitig verfeinernde Durchbildung erfuhren aber die Tanztypen in der Uebertragung auf das Clavier, als Haus- oder Kammermusik. Hier ging aus ihnen die Kunstform hervor, welche den französischen Namen Suite führt. Dieselbe besteht durchschnittlich aus vier Stücken, der deutschen Allemande, der französischen oder italiänischen Courante, der spanischen Sarabande und der englischen Gigue. Unzweifelhaft haben die Deutschen des 17. Jahrhunderts an der Bildung dieser Form einen großen Antheil. Auf die Gesammtordnung gesehen liegt ihr dasselbe Princip der Dreitheiligkeit zu Grunde, wie der italiänischen Arie, indem die Courante mit der Allemande nicht nur in der Stimmung eng zusammenhängt, sondern auch nicht selten variationenhaft aus derselben entwickelt zu werden pflegt. Die würdevolle Sarabande bildet den Ruhepunkt in der Mitte und die leicht dahin gaukelnde Gigue führt das Ganze zu einem fröhlichen Ende.

Doch wird bei allen vier Stücken dieselbe Tonart gewahrt, dadurch bekommt die Form etwas in sich Beruhigtes, was andern ebenfalls dreitheiligen fehlt. Die Franzosen verliehen den Tänzen nur in rhythmischer Beziehung die endgültige Form, weil aber darauf in diesem Falle ein großes Gewicht ruhen muß, so erklärt es sich, daß sie der Form den allgemein angenommenen Namen gaben. Im übrigen waren sie keineswegs ihre Vollender, dieses wurde erst Sebastian Bach, der wie er den Franzosen Marchand im Spiele überwand, so auch in der Composition ihn und dessen Landsleute weit übertraf, ohne ihre Errungenschaften unbenutzt zu lassen. Händel hat einige den Bachschen ebenbürtige Clavier-Suiten geschrieben, von diesem selbst sind drei Hauptwerke mit je sechs Suiten hinterlassen. Für eines derselben hat er wie im Bewußtsein des Verdienstes, das er und die deutsche Nation sich um die Suitenform erworben haben, den französischen Namen wieder durch denjenigen ersetzt, den die deutschen Componisten um 1700 diesen Tanzgebinden zu geben pflegten. Der erste Theil seiner sogenannten Clavierübung, welcher 1730 vollendet war, enthält sechs Partiten. In Cöthen entstanden sechs Suiten, welche man später französische nannte, wohl nur wegen ihrer knappen Formen, worin sie allerdings denen der Franzosen ähnlich und von den übrigen Bachschen verschieden sind; von einer Nachahmung des französischen Stiles ist nicht die Rede. Das dritte um 1727 vollendete Hauptwerk enthält ebenfalls sechs Suiten in breitester Form, nach einer äußeren Veranlassung die englischen genannt. Die vier Hauptsätze finden sich auch bei Bach in jeder Suite wieder, nur hatte sein Gedankenreichthum daran nicht genug, häufig schickt er ein Präludium oder eine Ouvertüre im französischen Stile vorher, und zwischen Sarabande und Gigue liebt er kleine pikante Tanzstückchen einzuschieben wie zur Vermittlung der schroffen Gegensätze. Diese Bachschen Compositionen gehören zu den köstlichsten Früchten der Clavierkunst. Man kennt den großen Meister nur einseitig, wenn man ihn aus seinen erhabenen Orgelwerken und kirchlichen Vocalstücken begreift. Bilder unschuldiger Freude und zarter Schwärmerei, ernsten Sinnens und tiefer Wehmuth, Bilder drolliger Ausgelassenheit, schelmischer Laune und schwungvoller Lust lassen jene Suiten an uns vorüber ziehen. In der Bachschen Claviermusik leben zwei Seelen, die eine gehört der Vergangenheit, da das Clavier als Clavicembalo gleich der

Orgel einer feineren Schattirung und eines innigeren Ausdrucks noch unfähig war, die andere strebt der Zukunft zu, welche diese Mängel heben sollte und in dem zarten, aber ausdrucksvollen Clavichord, einem Lieblingsinstrumente Bachs, dafür bereits Bürgschaft besaß. Jene verlieh der Bachschen Claviermusik das Gediegene, Echte, diese das Anheimelnde, Erwärmende, den Frühlingshauch, der das Herz höher schlagen läßt im Vorgefühl einer halbverhüllten, verheißungsreichen Zeit.

Zu der Ausbildung der Suite haben neben den Deutschen und Franzosen auch die Italiäner beigetragen, doch in untergeordneter Weise. Ein viel größeres Verdienst erwarben sich diese um die übrigen Instrumentalformen, die sich kurz durch die beiden Namen der Sonate und des Concerts bezeichnen lassen. Sonate bedeutete ursprünglich nur ein von Instrumenten gespieltes Stück im Gegensatze zur gesungenen Musik. In einem höheren Entwicklungsstadium instrumentaler Tonkunst hat man dann zwischen Kirchen- und Kammer-Sonate zu unterscheiden. Jene, als deren Begründer der um 1600 lebende Venetianer Johannes Gabrieli angesehen wird, ging häufig einem kirchlichen Vocalstücke voran, bei ihr galt es hauptsächlich die ruhig-breite Entfaltung voller und schöner Harmonien, während von der Durchführung eines Motivs abgesehen wurde. Es mag gleich hier bemerkt werden, daß auch sie durch Sebastian Bach ihre Vollendung erfahren hat, er verwendet sie zuweilen zur Einleitung seiner Kirchenmusiken. Eine spätere Zeit hat diese Form ganz vernachlässigt. Sie erfuhr übrigens im 17. Jahrhundert eine Erweiterung nach dem allgemeinen Kunstmotiv der Gegensätzlichkeit, indem sich an sie noch ein bewegterer, imitatorischer Satz anschloß. So diente sie dem Bildungsprocesse der Kammersonate, deren Grundprincip der mehrmalige Wechsel zwischen langsamen und raschen, breitharmonischen und fugirt-melodischen Sätzen war. Als ihr angesehenster Vertreter galt seiner Zeit Arcangelo Corelli, der von 1653 bis 1713 lebte, die gewöhnliche Besetzung bestand aus zwei Geigen und Baß mit begleitendem Cembalo oder aus einer Geige und Cembalo allein. Dem Zuge der Zeit folgend, spielte man die weltliche Kammersonate unter Orgelbegleitung auch in der Kirche und nannte sie dann ebenfalls Kirchensonate, obwohl sie etwas ganz anderes ist als die alte Gabrielische. Nur enthielt man sich dann der Tanzstücke, welche übrigens auch in die Sonate nach dem erwähnten

Grundprincip der Abwechslung eingereiht wurden. Die Normalzahl der Sätze stellte sich mit der Zeit auf vier, gleichwie bei der Suite, doch beruht darin ein wesentlicher Unterschied, daß zum zweiten langsamen Satze gern eine andere Tonart gewählt wird.

Die zweite der beiden Hauptformen war das Concert. Seinen Namen führt es von dem Wettstreit, welchen in ihm ein Soloinstrument mit einer Gesammtmasse von Tonwerkzeugen eingeht. Aus ihm wächst auch im Einzelnen wie im Ganzen die Form hervor. Die regelmäßige Zahl der Sätze ist auf drei beschränkt, weil in ihnen sich das Soloinstrument dem Tutti gegenüber von allen Seiten genügend zeigen kann. Der erste Satz schildert den Ringkampf am ernstesten und leidenschaftlichsten entbrannt. Am Eingange steht hoch aufgerichtet ein wuchtiges Tutti-Thema, dem alsbald ein beweglicher geschmeidiger Solosatz von entsprechender Länge in derselben Tonart gegenübertritt. Aus diesem Gegensatze, der sich mit Umbildungen, Erweiterungen und gegenseitigen Verschlingungen in den nächstliegenden Tonarten wiederholt, geht das Ganze hervor. Das zweite Stück sollte dem Solisten Gelegenheit geben, seine Fähigkeit in schönem Ton, Gesang und anmuthigen Verzierungen zu zeigen, hier verhält sich das Tutti stützend und abwartend, bis es in die glänzende Bewegtheit des letzten Satzes fortgerissen wird, wo das Soloinstrument tanzartig dahin zu schweben pflegt, einen nochmaligen ernstlichen Kampf mit dem Tutti siegesgewiß verschmähend. Das Concert, dessen Grundzüge bis heute gültig geblieben sind, verdankt seine Ausbildung vorzüglich dem Venetianer Antonio Vivaldi, der im Jahre 1743 starb.

Wie früher erwähnt wurde, beschäftigte sich Bach zum ersten Male gründlich mit der italiänischen Kammermusik in seiner weimarischen Periode. Hier arrangirte er 19 Vivaldische Violinconcerte für Clavier und Orgel, hier entstanden sicherlich auch die schönen Orgel- und Clavierfugen über Corellische und Albinonische Themen. In Cöthen, wo seine Thätigkeit sich ganz auf die Kammermusik beschränkte, trug dieses Studium seine reichsten Früchte. Welche der italiänischen Formen und wann er sie auch aufgriff, überall schuf er sie zu etwas neuem und eigenthümlichem um. Durch Uebertragung des Orgelstils auf das vocale Gebiet war eine neue Gattung der Kirchenmusik entstanden; durch ein ähnliches Verfahren erwuchs zum ersten Male die deutsche Kammermusik zu ihrer vollen Größe. Eine

Uebertragung, wie sie hier stattfand, ist indessen nicht so zu verstehen, als ob den Instrumenten ein ihnen ursprünglich fremdes Wesen aufgezwängt sei. Auf diese Weise würde selbst der genialste Tonschöpfer niemals etwas erreichen, was in seiner Art ein Höchstes darstellt. Was heute bei Beurtheilung der Bachschen Kammermusik meist außer Acht gelassen wird, ist die Bedeutung, welche für sie das damalige Cembalo hatte. Es gab in jener Zeit keine Kammermusik ohne dessen Mitwirkung. Nun muß immer, wenn sich mehre Tonkörper zu einem Ganzen vereinigen, einer von ihnen den Gesammtcharakter bestimmen. In unserm Orchester dominirt das Streichquartett, im Chorwerk mit Instrumentalbegleitung entscheidet der Zusammenklang der Menschenstimmen. Wenn Bach Geigen und Bläser mit dem Cembalo combinirte, richtete er den allgemeinen Stil nach dem Charakter des letzteren ein, diesem aber hatte er, da es in der Unbiegsamkeit des Tones der Orgel nahe verwandt war, vieles aus dem Reichthume derselben zu eigen geben können. Daß er hiermit etwas neues that, erklärt sich aus der untergeordneten Rolle, welche bei den Italiänern dem Cembalo der Violine gegenüber zufiel, und daraus, daß alle andern Componisten jenen blindlings folgten. Recht hell spiegelt sich in der Stellung, welche die beiden Nationen zu den Instrumenten einnehmen, die Verschiedenartigkeit ihres Charakters wieder: der dem Melodischen und der populären Wirkung zugeneigte Sinn der Italiäner bevorzugte die Geige, die deutsche Vorliebe für Tiefsinn und Innerlichkeit das harmoniereiche Cembalo. Wenn Bach das Clavier obligat behandelt, wie er es meistens thut, so ist in der Assimilirung der andern Instrumente an den Charakter desselben die künstlerische Logik unanfechtbar. Nur dort wo das Clavier in jener unselbständigen damals gebräuchlichen Weise accompagnirt, daß es nur dem Gange der Harmonien folgt, ist sein beherrschender Einfluß ein etwas erkünstelter, noch mehr ließe sich einwenden, wenn er sich auch in Solocompositionen für Violine und Violoncell geltend macht. Jeder Mensch bewegt sich in gewissen Grenzen, Bach war eben durch und durch ein Deutscher, im andern Falle wäre seine gesammte Orgel- und Kirchenmusik unmöglich gewesen. Klingt nun auch der Stil der Kammercompositionen mit obligatem Clavier manchem zuerst fremdartig, so begründet sich dies durch die wesentliche Verschiedenheit unserer heutigen Flügel von den damaligen. Nicht allen In-

ſtrumenten ergeht es wie der Violine und Orgel, deren Natur ſchon ſeit 150 bis 200 Jahren ſich nicht erheblich mehr verändert hat, und was wir jetzt bei Bach empfinden, werden wir vorausſichtlich in wenigen Decennien an den Violinſonaten Mozarts und Beethovens erleben.

Die Sonatenform iſt bei Bach durchgängig die vierſätzige, es folgt alſo zweimal je ein ſchneller Satz auf einen langſamen. Darnach ſcheint die Form von der heutigen noch verſchieden, weil dieſer die Dreitheiligkeit zu Grunde liegt, allein es ſcheint nur ſo. Der erſte Satz trägt nur einen Einleitungscharakter, das ſtärkere Gewicht fällt auf den zweiten. Dieſes Verfahren kennen auch die ſpäteren Sonatencomponiſten und bei der Symphonie iſt es gar zur Regel geworden. Im Charakter der einzelnen Sätze herrſcht ebenfalls vollſtändige Uebereinſtimmung, der erſte pathetiſch und bedeutſam, der letzte heiter und leicht. Ja ſelbſt im techniſchen Bau iſt für Adagio und Schlußſatz kein, für den erſten kaum noch ein Unterſchied vorhanden, in vielen Sonaten zerfällt dieſer auch bei Bach in jene bekannten drei Theile, von denen der dritte den erſten wiederholt, der zweite einen Stoff verarbeitet, welcher im erſten gegeben war. Nur der Weg auf welchem der ältere Meiſter zu dieſer Form kam, iſt ein anderer, obwohl ihm der nach ſeinem Tode eingeſchlagene keineswegs unbekannt war. Neue Inſtrumentalformen ſind überhaupt nach ihm nicht mehr geſchaffen, man müßte denn die Einfügung des Menuetts in die Symphonie durch Joſeph Haydn als eine ſolche anſehen, worin, da der Menuett die Haupttonart wahrt, eine Verſchmelzung des Suiten- und Sonatenprincips zu Tage tritt. Er ſelbſt bewegte ſich im allgemeinen zwar auch in den Grenzen, welche ſeine Zeit um ihn gezogen hatte, aber dieſe waren eben ſo weite, daß ſie uns im Vergleiche mit der von Bach entwickelten ſchöpferiſchen Freiheit faſt zu verſchwinden ſcheinen. Spürt man dennoch den Kunſtelementen nach, welche er als überlieferte benutzte, ſo entſchleiert ſich in ſeinem Schaffen ein Bild eigenthümlichſter Großartigkeit. Man ſchaut hinab wie in das geheimnißvolle Wirken der Natur, wo nach einem ewigen Plane die Kräfte ſich bewegen, trennen und vereinigen, Kryſtallen gleich ſchießen die Formenelemente an, oft von den entlegenſten Stellen her wie durch unſichtbare Gewalten gezogen, aber mit innerſter Nothwendigkeit erhalten ſie ſtets ihren Platz. Schön und im höchſten Wortverſtande harmoniſch, wie es

das einzelne Kunstwerk sein soll, ist Bachs gesammtes Schöpferleben, unwillkürlich gedenkt man Göthes tiefsinniger Worte: „Mir ist es bei Bach, als ob sich die ewige Harmonie mit sich selbst unterhielte, wie es sich im Busen Gottes vor der Schöpfung mag zugetragen haben".

Eine bewundernswerthe Aeußerung formbildender Kraft verbirgt sich wie bei Bach so häufig unter einer ganz unscheinbaren Hülle. Es sind die Inventionen und Sinfonien, fünfzehn kleine zwei- und dreistimmige Clavierstücke, von denen man nichtsdestoweniger behaupten muß, daß sie zu den größten Meisterwerken deutscher Kunst gehören. Bei genauester Untersuchung lassen sich wohl einige Punkte entdecken, die einen äußeren Zusammenhang mit gewissen bekannten Formen andeuten, im übrigen ist ihre Neuheit ohne Gleichen, auch unter der Bachschen Claviermusik. Kein leuchtenderes Beispiel giebt es für den Satz, daß erst in der Beschränkung sich der Meister zeigt. Man möchte sagen, es sei der Geist von Bachs Instrumentalwerken, der hier eine besondere Gestalt gewonnen. Alles was man im großen an ihnen bewundert, ist hier zu einem Mikrokosmos zusammengedrängt, kunstvollste Structur gepaart mit krystallener Klarheit, wärmste Innigkeit, ja selbst die technischen Schwierigkeiten sind nach der Seite des Feinen und Durchgeistigten hin erhöhte zu nennen. Den eigenthümlichen Titel hatten diese Stücke nicht von Anfang an und immer noch kann man über das Bezeichnende desselben im Zweifel sein, aber insofern genügt er dem Inhalte, indem er ihn als ein Unvergleichliches in der Clavierliteratur hinstellt. Unvergleichlich wenigstens in seiner Gesammtheit ist auch Bachs populärstes Instrumentalwerk, das Wohltemperirte Clavier, eine Sammlung von zweimal 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten. Eigentlich galt der Name nur den ersten 24, welche gleich den Inventionen und Sinfonien in Cöthen abgeschlossen wurden. Er ist aber für die Anschauung Bachs so bezeichnend, daß man ihn füglich auf das ganze Werk ausgedehnt hat. Die Möglichkeit, auf dem Claviere in allen Tonarten spielen zu können, war erst zu Bachs Zeit und großentheils durch sein eignes Verdienst erreicht: es bedarf dazu einer besondern Kunst des Stimmens, welche die absolute Reinheit der Intervalle etwas alterirt, damit die zwölfte Quinte des Grundtons wieder auf diesen zurückführt. Bescheiden dachte Bach zunächst nur an den instructiven

Zweck eines Werkes, das fast durchaus aus den kostbarsten Kunstjuwelen zusammengereiht ist, an dessen unerschöpftem Schönheitsborn sich Tausende und Tausende bis jetzt gelabt haben. Mehr fast noch als von den Orgelfugen, geht von diesem Werke Bachs Ruhm als unerreichter Fugencomponist aus, und eine Zeitlang war es wohl das einzige, das von ihm in weiteren Kreisen bekannt war. Endlich hat er auch mit der Claviervariation durch eine einzigartige Leistung seinen Namen für immer verbunden. Im vierten Theile der sogenannten „Clavierübung" wird ein liedartiger Satz dreißig Mal mit dem seltensten Reichthum combinatorischer Erfindung verändert, indem der Componist nicht dem Gange der Themamelodie folgt, sondern nur den Baß derselben consequent festhält, und so aus einer geistreichen Verbindung von Passacaglio und Variation eine neue Kunstform hervorgehen läßt.

Es können dies nur Andeutungen der Vielseitigkeit sein, welche Bach auch als Componisten von Kammermusik auszeichnet. Im Grunde giebt es keine musikalische Form seiner Zeit und näheren Vorzeit, welche er nicht beherrscht und mit seinem Geiste durchdrungen hätte. Nennt man Händel im Vergleich zu Bach den universaleren Künstler, so darf dies nur so verstanden werden, daß seine Tonsprache weniger nur dem Fassungsvermögen gewisser Gesellschaftsclassen oder einer bestimmten Nation zugänglich, sondern allgemeiner verständlich ist. Der Umfang seiner Ausdrucksmittel ist dagegen, wie das bei Händels Tendenz ganz natürlich erscheint, kein ungewöhnlich großer. In dieser Hinsicht ist vielmehr Bach universal, ja der universalste Musiker, den wir kennen. Vergleiche zwischen großen Künstlern zu ziehen hat sein mißliches, da ein jeder etwas besitzt, worin er alle andern übertrifft. Händel ist im Oratorium, Mozart in der Oper ebenso unerreicht, wie etwa Bach in der Orgelfuge. Daß dennoch bei Bach die Sache etwas anders liegen muß, bemerkt man schon, wenn man, wie eben geschehen, eine Seite seines Schaffens mit den höchsten Leistungen anderer Meister in Parallele setzen will. Wer einen Ueberblick über seine Werke hat, wird sich schwerlich zu entscheiden wissen, ob er Orgelcompositionen, Cantaten, Mysterien oder Messen, ob er Suiten, Concerte oder Sonaten nennen soll. Denn in allen diesen Dingen ist Bach einzigartig. Künstler sein heißt einen Stoff gestalten können. Der einzige objective Maßstab der Kunstgröße ist deshalb

aus der Beobachtung der formbildenden Kraft zu gewinnen. Und dieser wird ohne Zweifel für Bach entscheiden, da der Reichthum der von ihm geschaffenen organischen Kunstformen von Niemandem neben und nach ihm erreicht ist. Der Grund einer so unerhörten Schöpferkraft ist in zwei sich gegenseitig durchdringenden Momenten zu sehen, in Bachs persönlichen Verhältnissen und in seiner Zeit. Da er zu einer Familie gehörte, deren Trachten schon seit hundert Jahren ausschließlich auf die Musik gerichtet war, und deren Disposition dazu sich stufenmäßig steigerte bis zu ihm hinan, repräsentirt er fast mehr die Talentgröße eines ganzen Geschlechtes, als nur seines Individuums. Im 17. Jahrhundert liefen in Deutschland zwei Kunstströmungen neben einander her, die eine ihrem nicht fernen Ende entgegen, die andere von einem nicht entlegenen Anfang her: Kirchenmusik und Instrumentalmusik. Durch die Ueberlieferungen und Fähigkeiten seines Geschlechtes, die in Bach sämmtlich weiter lebten, wurde er so gestellt, daß er nicht mit einer dieser beiden Strömungen vorzugsweise zu schwimmen brauchte, sondern sich zu beiden in gleich innigem Verhältniß fühlte, und sie mit einander zu vereinigen strebte. Dies Zwiefältige wird durch das Wort „Orgel", den Ausgangs- und Kernpunkt von Bachs Schaffen, scharf gekennzeichnet. Als Instrument, das ganz der Kirche angehört, in ihr und durch sie seine Vervollkommnungen erfahren hat, ist sie kirchlich; als wortloses Tonwerkzeug ist sie es nicht. Als wortloses Tonwerkzeug ist sie im Gegensatz zum menschlichen Gesang ein todtes Instrument, als Künderin und Deuterin von Chorälen mit allbekannten Texten hat sie Seele und Poesie. Vocale und instrumentale oder poetische und reine Musik sind die beiden Pole, durch deren gegenseitige abstoßende oder anziehende Einwirkung die musikalische Entwicklung in Fluß erhalten wird. Treten sie einmal in einer Person zusammen, so wird deren Thun von der lebhaftesten wechselseitigen Beeinflussung Zeugniß geben müssen. Ein beständiges Uebergehen aus einem Gebiete in das andere ist in Bachs Künstlerthum in die Augen fallend. Bald drängt der ideale Gehalt, wie im Orgelchoral nach der poetischen Seite hinüber und treibt die choralischen Vocalstücke hervor, bald neigen sich die freien Gesangstücke der Cantaten und Mysterien und die Messen weit in das Gebiet des reinen Tonwesens hinein und suchen das Wort im musikalischen Strome zu verflößen, immer aber bilden jene beiden

Mächte eine unauflösliche Einheit. In dieser Mischung liegt es, daß man Bach einen Romantiker im höchsten Sinne nennen kann, hierin liegt endlich auch der wahlverwandte Zug, der die Kunstwelt unserer Zeit zu ihm hinüberzwingt und der Hoffnung auf eine umfassende Wiederbelebung seiner Werke den festesten Grund gewährt.

# Prospect.

Die „Sammlung musikalischer Vorträge“ erscheint im Verlage der unterzeichneten Verleger in folgender Weise:

Es wird Subscription auf eine Serie von 12 Vorträgen eröffnet. Diejenigen Käufer, welche den Subscriptionspreis von — 75 ℳ genießen wollen, machen sich zur Abnahme von 12 aufeinanderfolgenden Heften einer Serie verbindlich. Bei Unterbrechung dieser Reihe, durch Nicht-Annahme einzelner Hefte, tritt der Einzelnpreis von ℳ 1 — für jedes Heft ein. Jeder Vortrag bildet ein brochirtes Heft, welches einzeln bestellt ℳ 1 — kostet. Die Hefte erscheinen in künstlerischer Ausstattung. Schmucke Einbanddecken im Renaissancestyl, welche zunächst als Sammelmappen dienen, werden sofort bei Ausgabe der ersten Hefte zum Preise von ℳ 1 — geliefert.

Von der Sammlung musikalischer Vorträge sind soeben erschienen:

Nr. 1. **Johann Sebastian Bach** von Philipp Spitta in Berlin.
" 2. **R. Wagner's Siegfried** von Hans Freiherr von Wolzogen in Bayreuth.

Unter der Presse befinden sich:

" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann** von Carl Debrois van Bruyck in Wien.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen** von Selmar Bagge in Basel.

Ferner haben ihre Betheiligung zugesichert die namhaften Schriftsteller und Musikhistoriker:

| | | | |
|---|---|---|---|
| H. M. Schletterer | in Augsburg, | Emil Naumann | in Dresden, |
| Richard Pohl | " Baden-Baden, | F. Magnus Böhme | " Frankfurt, |
| Fr. Chrysander | " Bergedorf, | August Reißmann | " Friedenau, |
| Julius Alsleben, F. W. Jähns | " Berlin, | Ludwig Meinardus | " Hamburg, |
| | | Ludwig Nohl | " Heidelberg, |
| J. W. v. Wasielewski | in Bonn, | La Mara | " Leipzig, |
| Julius Schäffer | in Breslau, | H. Kretzschmar | " Rostock, |
| Ferd. von Hiller | " Cöln, | Eduard Hanslick | " Wien |

und Andere.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Concerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subscription auf das Ganze, als Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Januar 1879.

**Breitkopf und Härtel.**

Mus 864.1.96
Mus 82.2

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 2.

## Wagners Siegfried

von

Hans von Wolzogen.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Wagners Siegfried.

Von

Hans von Wolzogen

in Bayreuth.

Mus 86 4.1.953

207

From the Museum of
Comparitive Zoology

Alle Rechte vorbehalten.

## 2.

# Wagners „Siegfried“.

Von

Hans von Wolzogen.

Das Publikum mehrer deutſcher Städte hat jetzt das Glück, auf heimiſcher Bühne Wagners „Siegfried“ kennen lernen zu können. In der That iſt dies inſofern ganz beſonders ein Glück zu nennen, als dieſes Werk ſeiner künſtleriſchen Eigenart gemäß weniger denn irgend ein anderes Wagnerſches Drama, mit Ausnahme etwa von „Triſtan und Iſolde“, in den conventionellen Rahmen einer gewöhnlichen Bühne und zwiſchen die Gewohnheiten eines ſolchen, der abwechſelnden modernen Vergnügung gewidmeten Inſtitutes hineinpaßt. Ermöglicht ein Theater dennoch die Wiedergebung dieſes Werkes, wie gut es dies überhaupt vermag, ſo verſchafft es damit ſeinem Publikum einen unſchätzbaren Vorzug, um ſo mehr, als in unſerem deutſchen Vaterlande derartige, nur der reinſten und ernſteſten Kunſtdarſtellung geweihte Sonderſtätten, wie ſie einem Werke von dem Charakter des „Siegfried“ allein den völlig entſprechenden, natürlichen Boden böten, nur erſt in einem einzigen Falle, durch den genialen Gedanken und energiſchen Willen eines einzelnen Künſtlers, ſich konnten verwirklichen laſſen: in Bayreuth. Dort erlebte denn auch

das eigenthümliche Auditorium der Bühnenfestspiele von 1876 das Wunder, welches einige wenige, von der Eigenart des seltenen Kunstwerkes ganz persönlich Ergriffene ihm hatten vorher sagen können: daß nämlich der bisher vom Standpunkte außerhalb Bayreuths nur mit bedenklichen Zweifeln angestaunte „Siegfried" entschieden vor den übrigen, schneller und allgemeiner bewunderten Theilen des Gesammtdramas den höchsten Preis des Erfolges errang. Das war in Bayreuth, und es konnte dergestalt nur in Bayreuth sein; denn hier einzig stand man dem rein menschlichen Kunstwerke frei von allen Beschränkungen der Gewohnheit, der formalen Convention und der außerkünstlerischen Alltagsansprüche eines modernen Theaterpublikums gegenüber, wie sich hier eben die Kunst auch nur ganz frei und rein als solche uns darbot. Dieser größeste Erfolg des Siegfried ist eben so sehr bezeichnend für den specifischen Werth des Werkes, wie für die ideale Bedeutung der Schöpfung von Bayreuth selbst.

Es ist nicht zu erwarten, daß auf anderen Bühnen gerade dieser eigenthümliche Erfolg sich wiederholen werde.*) Ueberall hört man dagegen von der besonderen Begeisterung, worein dieses oder jenes großstädtische Publikum durch die „Walküre", und neuerdings in noch höherem Maße durch die „Götterdämmerung" versetzt worden

*) Hiergegen scheint neuerdings der großartige Erfolg des „Siegfried" in Wien zu sprechen. In ernstlicher Berücksichtigung mannigfacher dabei hervorgetretener Anzeichen müssen wir allerdings zugeben, daß hier eine Intensität der Wirkung vorhanden sei, welche die Bedeutung der gewöhnlichen modernen Beifallsbezeigungen, die dem „Siegfried" in anderen deutschen Theatern zu Theil geworden sind, wesentlich übertrifft. Dabei ist aber sowohl der specifisch musikalische Sinn gerade des Wiener Publikums, als auch die dort ermöglichte vorzüglichste Darstellung der Titelrolle streng in Wagners Sinne durch Jäger in Betracht zu ziehen, und nach alledem schließlich doch auch die Behauptung aufrecht zu erhalten, daß es selbst dort noch geraume Zeit währen dürfte, bis dieses instinctive Mitempfinden eines, wie es scheint, größeren Theiles des Wiener Opernpublikums mit den Schönheiten des Werkes zu einem allgemeinen, vollbewußten und weiterbildend wirkenden Verständnisse desselben geworden sein wird. Mehr oder weniger wirken alle Wagnerschen Werke auf das Publikum erregend und fascinirend; aber über das Warum dieser seltsamen Wirkung ist es sich selten klar, und hundert Störungen und Mißverständnisse lassen sie in der That immer bis zu einem gewissen Grade unklar und verworren bleiben, wenn zwar schon ihr bloßes Möglichsein in unserer Zeit von besonders merkwürdiger Bedeutung erscheinen muß.

sei. Diese beiden Werke bieten nämlich der Operngewohnheit des großen Publikums gewisse, ihr rascheres Wirken auch in der gewöhnlichen Theatersphäre ermöglichende Anhaltpunkte. Man hüte sich aber hiernach anzunehmen, daß diese Punkte in den Werken, wie sie der Meister schuf, selber einen solchen Anhalt bedeuteten, welcher Charakter vielmehr einzig und allein durch eine ganz äußerliche Auffassung von Seiten eines, eben an das Aeußerliche des Kunstwesens im Operntheater gewöhnten Publikums ihnen beigelegt wird. Was in diesen Werken an die „Oper" erinnert, ist in der That ein Ergebniß des Unverstehens ihrer, gänzlich opernfreien Form seitens jenes, mit den Vorstellungen und Ansprüchen von Opernbesuchern zunächst sich ihnen zuwendenden Publikums, welches auf diesem Umwege, d. h. auf dem Wege der Erfahrung, allmählich dann auch zum tieferen Verständnisse der ihm ursprünglich immer fremden, anstößigen, oder bestenfalls eben unter der Kategorie einer Gewohnheit mißverstandenen Eigenart eines genialen Künstlers und seines originalen Werkes gelangen mag.

Soviel ist wenigstens bereits wahrzunehmen, daß unser Theaterpublikum Wagners Werken gegenüber sich nicht mehr durch die — nur erst ganz unbegriffenen — Eigenthümlichkeiten der Musik, sondern vornehmlich durch die Wirkung des Dramas bestimmen läßt. Hierin bekundet es demnach eine richtige Empfindung von der wesentlichen Bedeutung dieses Dramas als solchen in dem Kunstwerke des Meisters, wovon es ehedem, noch durchaus in der Operngewohnheit alter Zeit befangen, keine Ahnung gehabt. Der musikalische Sinn dagegen, welcher sich in der Darstellung eines „Figaro" lediglich an der melodischen Verklärung durch Mozarts Genius harmlos erfreuen konnte, ohne sich um die, für das deutsche Gemüth so fremdartigen Widerwärtigkeiten des Textes zu bekümmern, dieser an sich so unvergleichlich werthvolle, aber von dem dramatischen Kunstwerke als erhabenem Ganzen noch unberührte Sinn hat, wie es scheint, im Publikum abgenommen, während er sich bei den akademischen Keuschheitswärtern der Kunst als eine leblose Vogelscheuche gegen jedes wahrhaft lebendige Wiederaufblühen seiner selbst vertrocknet conservirt erhält. Er könnte nämlich in weit größerer Vertiefung und Verfeinerung auf dem Boden des dramatischen Verständnisses aufleben, zu welchem das Publikum jetzt mehr und mehr

gelangen zu wollen scheint; und daß dies in der That geschehen werde, daß der musikalische Sinn sich von neuem, und nunmehr der Größe und dem Reichthum der künstlerischen Entwickelung der neuen dramatischen Musik entsprechend, allgemeiner ausbilden werde, das ist die schöne Hoffnung, die man auf die Erkenntniß des bereits im Wachsen begriffenen allgemeinen Verständnisses für das Drama, als für die künstlerische Basis dieser gewaltigen Musikform, wohl zu bauen wagen darf. Für heute aber ist zu bekennen, daß der Mangel an musikalischem Sinne sehr überraschend in der Weise hervortritt, wie das Publikum sich mit seinen Gewohnheiten dem großen Neuen des Wagnerschen musikalischen Dramas nähert.

Ein lebhafter musikalischer Sinn hätte z. B. der Musik des „Siegfried", und gerade dieser, gegenüber in seiner musikalischen Gewohnheit sich eigenthümlich angesprochen fühlen müssen durch die für das Werk charakteristische Folge einzeln hervortretender Gesänge, welche allerdings im dramatischen Kunstwerke ganz nur als die natürlichen Ergebnisse der Handlung und der sie bewegenden Affecte existiren, dem musikalisch gesonnenen größeren Opernpublikum aber doch eine gewisse angenehme Erinnerung an eine sonst schmerzlich vermißte lyrische Form hätten einigermaßen anregen sollen, wenn ihm aus seiner langen Befangenheit im conventionellen Formalismus noch eine Spur wirklichen künstlerischen Sinnes für die Form sich erhalten hätte. Man vergegenwärtige sich nur die Folge der Wechselgesänge zwischen Mime und Siegfried im ersten Aufzuge. Diese könnte man, auf dem Standpunkte eines solchen Publikums, vom Drama abstrahirend und nur die musikalische Form betrachtend, wohl als liedartig in sich abgeschlossene Ganzheiten auffassen und demgemäß etwa bezeichnen als: Mimes Schmiedelied: „Zwangvolle Plage", Siegfrieds Jagdlied: „Nach besserm Gesellen sucht' ich", Siegfrieds Zornlied: „Da hast du die Stücken", Mimes Ammenlied: „Das ist nun der Liebe schlimmer Lohn", Siegfrieds Fragegesang: „Vieles lehrtest du, Mime", Mimes Liebeslied: „Jammernd verlangen Junge", Siegfrieds Liebeslied: „Es sangen die Vöglein so selig im Lenz" mit dem herrlichen Nachgesange: „Wie die Jungen den Alten gleichen", Mimes Erzählung von Sieglindes Tode, Siegfrieds Heischelied: „Auf, eile dich, Mime" mit dem Freiheitsliede: „Aus dem Wald fort in die Welt zieh'n! Soviel allein in der ersten

Scene. In dem Wettspiele der zweiten, zwischen Wotan und Mime, haben wir sechs selbständige Antwortgesänge. Dann folgt Mimes wunderbares, musikalisch ganz einziges Gruselllied. In der dritten Scene stimmt er zunächst ein zweites an, wonach Siegfried in seinem innig zarten Sehnsuchtsgesange: „Sonderlich seltsam muß das sein“, mit der wonnigen Schlußstelle: „Sehnend verlangt mich der Lust“, ihm antwortet. Hierauf beginnt das Schmiedewerk, durch Mimes Sorgenlied: „Hier hilft kein Kluger“ anfangs begleitet und sodann in Siegfrieds drei großen Schmiedeliedern, zum Schmelzen, Hämmern und Vollenden des Schwertes, mit Mimes entsprechenden Zwischengesängen, seinen unvergleichlichen lyrischen Ausdruck gewinnend. Jeden einzelnen dieser Gesangsabschnitte sollte man in rechter musikgenießender Ruhe beachten und sich innig an ihrer hohen musikalischen Schönheit entzücken, so auch z. B. die große dramatische Schlußscene zwischen Siegfried und Brünnhilde einmal specifisch gesanglich auf sich wirken lassen, — zwischen den gewaltigen Zwiegesängen am Anfange und Ende jene herrlichen Wechselgesänge: „O Siegfried, Siegfried, seliger Held“, „Wie Wunder tönt, was wonnig du singst“, „Ewig war ich, ewig bin ich“, „Ein selig Gewässer wogt vor mir“ u. s. f. — dann würde man es empfinden, wie viel man heute noch, selbst als schon überzeugter Freund der Wagnerschen Kunst, unter der überwältigenden Wirkung des Dramas, an dem vollen ästhetischen Genusse des Kunstwerks einbüßt, das mit Nichten in seiner dramatischen Bedeutung den künstlerischen Werth der Musik als solcher, gleichsam verächtlich, zu dem Werthe einer gewissen freien Declamation herabstimmt, sondern sie vielmehr, auf dem Grunde des Dramas, zu ganz neuen Höhen mächtig erhebt, wo gerade auch die formale Seite der Kunst, im vollsten melodischen Reichthume ihrer musikalischen Schönheiten und Feinheiten, dann doppelt glänzend und entzückend sich darstellt.

Bis zu einer solchen, selbst nur erst äußerlich mißverständlichen und doch dabei von der Wahrheit zart berührten Werthschätzung der Musik ist das große Opernpublikum Wagner gegenüber noch nicht gelangt, das vorerst seine in jeden Theaterabend mitgebrachten Gewohnheitsansprüche nicht etwa in jenen, derart als Einzelgesänge aufgefaßten Musikstellen, sondern vielmehr in den immer noch nach Art einer möglichst einfachen Opernhandlung betrachteten Grund-

zügen des Dramas befriedigt fühlt. Dieses große Opernpublikum sieht auch in der Handlung der „Walküre" zunächst nur eine, im ersten Acte besonders spannend und mit großem tragischen Pathos sich entwickelnde Liebesgeschichte, und gewinnt alsdann ein neues Interesse an der mitleidig dem unglücklichen Paare beistehenden Jungfrau, deren Verurtheilung und Bestrafung demgemäß auch seine lebhafte Theilnahme erregt. Wo die „Walküre" einzeln gegeben wird, da muß sie aber freilich auch immer den für den vollen Genuß des Kunstwerkes störenden Eindruck einer Zweitheiligkeit machen; auf die Wälsungentragödie des Anfanges folgt die Brünnhildentragödie des Schlusses, und inmitten, der unverstandenen Wotantragödie gegenüber, schwankt das Interesse zwischen Beiden unklar empfindend hin und her. Nur wo das Drama im wirklichen engen Zusammenhange mit den übrigen vorgeführt wird, da kann und muß es in seiner großartigen Einheitlichkeit und daher in allen Theilen gleich tief wirksam erscheinen, vorausgesetzt, daß im Publikum überhaupt das nöthige Verständniß für den großen tragischen Mythos des Ganzen bereits ausgebildet ist. Daß aber die Personen der „Walküre" mythische Gestalten, Götter und Helden der Sage sind, das mag ihnen in den Augen eines solchen, zuerst dem Werke begegnenden Opernpublikums momentan einen gewissen seltsamen Reiz verleihen; es stört demselben jedoch im Allgemeinen den freien Genuß an der einfachen „Handlung" und benimmt ihm besonders dort das Verständniß für diese, wo die mythischen Verhältnisse selbständig hervortreten, wo in die Menschentragödie die Göttertragödie eingreift, wie in den Wotanscenen des zweiten Aufzugs. Gerade diese Scenen, wie überhaupt dieser zweite Aufzug der „Walküre", ergreifen aber Denjenigen am Allertiefsten, der eben nicht mehr nur das Operndrama, sondern wirklich das große mythische Weltdrama darin erkennt. In der gewaltigen Steigerung von der tief lebhaft bewegten Scene mit Fricka, durch die bis zur höchsten Verzweiflung anschwellenden grandiosen Schauer der weltvernichtenden Gottesklage und die herzzerreißende Fluchtscene der Wälsungen, bis zu der erhabenen Todkündung mit ihrem, das ganze Drama entscheidend wendenden, tragischen Ausgange und dem ihn thatsächlich bezeichnenden, den Act furchtbar beschließenden Zweikampfe, darin bereitet dieser Aufzug dem also das Drama ernst-

lich Verstehenden den Vollgenuß dessen, was die leichten Bewunderer des ersten und dritten Aufzuges nur erst ahnend und theilweise mißverstehend an der Handlung als solcher mit besonders prägnantem Effect empfinden.

Zweifellos ist nämlich der Effect dieser Handlungen Wagnerscher „Opern“ ein ganz besonders prägnanter, auch für das noch unverständigste Publikum. Der Reiz des Ungewohnten, der freilich, soweit es der mythischen Sphäre angehört, rasch im Unverstehen derselben wieder erlischt, hat eine bleibende Gewalt über die Gemüther der großen Masse der Zuschauer, sofern es in der ungewohnten Tiefe der Tragik, in der überwältigenden Macht des tragischen Pathos besteht. Das Tragische ist dem großen Publikum sicherlich überall das Ungewohnte; aber gerade dieses Ungewohnte, welches sich direct an den Willen, an die allgemein menschlichen Affecte wendet, übt auch stets eine besonders fascinirende Wirkung auf die Menge aus; es wird ihm aus einem Ungewohnten alsbald zu einem Ungemeinen, welches die in jeder Menschenbrust lebendigen Willensgewalten aus dem schläfrig matten Alltagsprocesse ihres fast ungeahnten Daseins, ihrem innersten Sehnen entsprechend, augenblicklich zu einer wohlthuend schauerlichen höheren Bewegung erregt und im völligen Ausschwingen derselben wiederum gleichmäßig beruhigt. — Niemals übt das von den ästhetischen Recensenten so belobpriesene historische Element eines Dramas auf das große Publikum eine solche Wirkung, sondern stets nur das wirklich Tragische, dieses fremdartig erhaben Pathetische, welches doch so intim verwandt den innersten Kern des Menschenwesens anspricht. Nicht Wallensteins politisches Schicksal, wie dramatisch es sich in Schillers Kunstwerke darstellt, sondern Maria Stuarts Unglück, mit seinem sentimental-tragischen Pathos, ergreift dies Publikum zu innig erschütterndem Mitgefühle. Auch Shakespeares wundervolle Königsdramen, selbst mitsammt dem einzigen Falstaff, kommen der Wirkung niemals gleich, welche die Tragik des Lear oder Hamlet auch auf das mindest gebildete Publikum hervorbringt. — Wohl können Possen ihm gefallen, die den elenden Gassenwitz des Alltags reproduciren, wie er heut zu Tage dem Volke erst wiederum aus den Witzblättern einer undeutschen Journalistik importirt zu werden pflegt; aber die wahre, freie Heiterkeit, der über den Affecten schwebende Hu-

mor, diese hellen, klaren Freuden der Intelligenz, auch sie können die Menge niemals in gleicher Weise entzücken, wie die gewaltige Tragik, die ihm Freuden des Willens bereitet, — und daher auch der „Siegfried" nicht so, wie die „Walküre", wie sehr auch der Beifall, der ihm heute gespendet wird, überraschend für Solche sein mag, die vor Kurzem noch auf die völlige Unmöglichkeit einer Verbreitung der Nibelungendramen über die deutschen Bühnen geschworen hatten.

Jene freie Heiterkeit der urkräftigen Natur, wie sie im „Siegfried" waltet, kann nur von der höchsten Kunst des Genius in gleicher natürlicher Kraft reproducirt und auch nur auf der Höhe einer großen originalen Cultur in gleicher Freiheit empfunden werden. Ein Aristophanes und ein Shakespeare fanden noch um sich eine solche Cultur vor, der sie die volle künstlerische Freiheit ihrer, für unsere Zeit der „Freiheiten" unmöglichen Komödien darbieten durften; Wagner steht mit der echt menschlichen Heiterkeit und dem echt deutschen Humor seines „Siegfried" und seiner „Meistersinger" ganz vereinzelt in unserer durchaus unheiteren Cultur, die schon dadurch beweist, daß sie nicht auf jener glänzenden Höhe sich befindet, die sie sich so gerne anprahlen möchte, weil sie die Natur in ihren Einzelheiten immer mehr in Wissenschaft auflöst, um darüber aber auch immer mehr zu vergessen, was die Natur ist. So wird die große Menge des Opernpublikums ergriffen von den tragischen Schicksalen der Wälsungen, obwohl sie ihr für gewöhnlich nicht als eine dramatische Ganzheit, sondern als ein Stück ohne rechten Anfang und rechtes Ende geboten werden können; und so wird sie jetzt noch mehr ergriffen durch die tragische Größe und dramatische Gewalt der „Götterdämmerung", welche ihr, nach den Vorspielen und Episoden der anderen Dramen, den eigentlichen Haupt- und Zielpunkt des gesammten Mythos in einer gewissermaßen ganz in sich abgeschlossenen, eigenen grandiosen Tragödie darstellt. Wie sehr aber auch dem „Siegfried" von einem, durch solche und ähnliche Erfahrungen der Wagnerschen Kunst bereits näher geführten, großen Publikum für gewisse überraschende und überwältigende Einzelheiten, sowie für die, bei guter Darstellung, eindringlich hervortretende Größe des Charakters des Ganzen der nun schon gewohnte rauschende Beifall gespendet werden mag: bis

zu dem wahren, vollen, freien Genusse der wirklich innig verstandenen Heiterkeit des „Siegfried“ ist dieses Publikum damit noch nicht gelangt, weil sie die Heiterkeit einer Natur ist, die es nicht mehr kennt, die ihm im Grunde seines modern gebildeten Wesens fehlt.

Wenn die anderen Dramen in ihrer Menschentragödie Anhaltpunkte boten, die einem noch unverstehenden Publikum über die Schwierigkeiten des Mythos hinweghalfen, so müßte im „Siegfried“ gerade erst die imposante Erhabenheit der mythischen Scenen jene Anhaltpunkte bieten, um aus dem Ergriffensein durch ihr übermenschliches Pathos allmählich zum intimeren Verständnisse auch des eigentlichen Siegfriedwesens zu gelangen, zum Verständnisse jenes Echtmenschlichen und Echtdeutschen in seiner herrlichen Heiterkeit, die im Werke des Künstlers aus der Eigenschaft der urwahrhaftigen Natur zu einem Genusse der höchsten Intelligenz geworden ist. Vielleicht ist Mancher, gleich mir, zunächst durch die überwältigende Großartigkeit jener rein mythischen Scene zwischen dem Wanderer und der Wala am Beginne des letzten Aufzuges zu einer dann immer wachsenden Begeisterung für die Alles überragenden Herrlichkeiten dieses einzigen „Siegfried“ herangezogen worden. Immerhin bleibt dies ein merkwürdiger Umweg, insofern das uns näher Liegende, woran das Verständniß hier anknüpfen könnte, doch nicht so sehr das Mythische, als vielmehr das Märchenhafte des Stoffes wäre, welches mit dem urfrischen Wesen erster Jugenderinnerungen gerade ein wirklich deutsches Gemüth so wundervoll anheimeln muß. Bedeutet es doch selbst ebenso, wie es die gesunde Frühkost unseres nun so müde abgequälten Geistes gewesen, auch den starken Lebensborn, woraus der Geist unseres Volkes überhaupt den klaren Wandertrunk zu seinem weiten Wege durch die Weltgeschichte geschöpft hatte, an dessen jeweiligem Ziele, in der Cultur der modernen „Gebildetheit“, angelangt, nun aber der letzte Tropfen, der ihm in das einst so lebens- und kraftvoll allem Großen und Schönen zuwallende Blut übergegangen, in diesem nun so matten und blassen Blute des jetztzeitigen Menschen ganz versiegt zu sein scheint. Wer in der Welt der deutschen Märchen nicht mehr mitempfindend zu leben weiß, wem aus Grimms Märchen nicht ein verwandterer Geist spricht als aus den Journalen der Gegenwart, wer darin nichts zu sehen vermag als abgethane Kinderspielerei, der

ist selbst ein wahrer Deutscher nicht mehr, der kann auch den „Siegfried" in seiner herrlichen Eigenart nicht wahrhaft verstehen, so daß man getrost sich verwagen darf zu behaupten: es ist ein Zeichen für das noch vorhandene Deutsche in dem Geiste eines heutigen Bürgers unseres Reiches, wenn er an dem Kunstwerke des „Siegfried", selbst nur stofflich betrachtet, ein wirklich inniges, menschliches Wohlgefallen, nicht etwa nur jenen blöden, diesem Werke in Wahrheit weder geziemenden noch geltenden, applaudirenden Erstaunungskitzel des modernen Operubesuchers, zu empfinden vermag.

Aber es ist eben nicht nur der märchenhafte Stoff, es ist der ganze in der Gestalt des Helden selbst verkörperte Geist dieses Werkes, was uns die ursprünglich reine Form des deutschen Wesens wieder vor die verblendeten Augen rückt. Man betrachte die herrliche Urwahrhaftigkeit der Natur dieses Helden, wie sie sich gleich kräftig offenbart in dem lebendigen Gefühle für das Große und Edle, als in dem unwillkürlichen tiefen Widerwillen gegen das Falsche und Schlechte, wenn es sich der naiven Empfindung unter der Form des Häßlichen (Mime) verräth, nicht aber in der Gestalt des Mannhaft-Heroischen (Hagen) das unbesorgte Vertrauen des reinen, kindlichen Gemüthes täuscht, welches, in echt deutscher Wanderlust, unter das wirre Treiben der Welt hinausgetreten, mit seiner unberathenen Einfalt rettungslos den falschen Schlingen ihrer Listen und Intriguen verfällt. Man sehe seine trotzig feste Selbständigkeit allem Fremden gegenüber, die ihres Weges geradehin geht, durch keinerlei äußeren Einfluß beirrt, und ihre großen Thaten vollbringt, unbewußt ihrer Größe und keines Gewinnes gedenkend, den Gewinn vielmehr, den Ring, verachtend, nur der natürlichen Kraft froh, die in der That sich bewährt und durch nichts sich fesseln läßt, nicht einmal durch die Macht der Liebe zu dem, in der ganzen Erhabenheit seines Wesens erkannten Weibe, sofern sie den Mann von dem Wege der Thaten zurückhalten könnte, sondern einzig durch das Band der Treue, der Treue durch Trug und Tod hindurch, der deutschesten aller Tugenden, welche hier in keiner Weise angelernt, sondern durchaus innerlich angeboren, das „furchtlose", Leib und Leben nicht achtende Heldenthum mit so wunderbarer Zartheit des Gemüthes verbunden zeigt. Man belausche die herrliche Entfaltung dieses Siegfriedgemüthes, wo es sich in der Urtreue und Urliebe des deutschen

Menschen zu der mütterlichen Natur und ihren mitgeborenen wilden Kindern, den Thieren, äußert. Man denke an die Scenen des Waldwebens und an die so verschiedenartig gezeichneten vertraulichen Beziehungen Siegfrieds zu der Thierwelt, zum Bären, den er zähmt und befreit, zum Wurme, den er erschlägt und betrauert, zum Vogel, dem er lauscht und folgt, und zum Rosse, das ihm die lebende und mitfühlende Gedenkgabe des geliebten Weibes ist; man denke daran und vertiefe sich in die Wunder der Musik, welche diesen innigen Beziehungen des Menschen zur Natur so unvergleichlich wahrhaftigen und in dieser Wahrhaftigkeit so einfachen, von jeder Sentimentalität, jedem affectiven oder descriptiven Ueberflusse freien, reinen und schlichten Ausdruck gibt — alles Andere überragend in der ernsten Stimmung des Helden nach des Wurmes Tode, nach dem tief erschütternden Sterbegesang des Riesenwesens, in dessen geheimnißvoll tragischen Schauern eine ganze Art des Lebenden, eine Urzeit des Weltdaseins, unterzugehen scheint vor dem Morgenlichte der aufdämmernden neuen, höheren Periode wahren, freien Menschenthums. Aus der Mischung der trotzigen Heldenkraft mit der innigen Zartheit des Gemüthslebens ergibt sich dann eben jene, uns Modernen so traurig verlorene, urwüchsig derbe Heiterkeit deutschen Humors, der wohl am frischesten und fröhlichsten dort hervorquillt, wo das lustvolle Bewußtsein der jugendlichen Heldenkraft aus dem innigen Versenken in den mütterlichen Frieden der Natur zum gewaltigen Ringen mit ihren ungethümlich feindlichen Gebilden wieder erwacht, wie bei den kostbaren, kurzen Wechselreden vor dem Wurmkampfe, dem höchsten Siegeszeichen der Heldenlieblinge unserer trauten, heimischen Märenwelt. Dies alles schaue und fühle man und erkenne darin die einzig überzeugend wahre, lebendige Antwort auf die uns heute so bangsam sich aufdrängende und uns in so trübselige Verwirrung setzende Frage: was denn nun eigentlich deutsch sei? — Ja, dies ist deutsches Wesen; und mehr noch: in diesem deutschen Wesen erkennen wir auch das echte Wesen der Menschlichkeit wieder.

Es ist ein unseliger Irrthum, dieses lebensvolle Echt- und Reinmenschliche mit dem abstracten Allgemeinmenschlichen in dem Humanitäts- und Bildungsbewußtsein unserer modernen Welt zu identificiren und in dem hier gemeinten Wesen nur etwa das All-

gemeinthierische der natürlichen Leidenschaften erblicken zu wollen, deren Verherrlichung man dem Dichter des „Siegfried" daher auch entrüstet vorzuwerfen pflegt. Nicht nach oben hat man hinauf zu steigen, auf die platte Oberfläche jener großen, wissenschaftlich arrangirten, über- und internationalen Bildungsgleichheit jetztzeitlicher Civilisation, um den „wahren Menschen" zu finden, sondern hinunter den natürlichen Weg durch das nationale Wesen bis auf dessen tiefen Quellpunkt, wo es noch in seiner Urkraft und Reinheit lebendig erscheint. Dort fühlt man sich unter den großen, starken, wahrhaftigen Naturen, wie sie jetzt nur in absoluter Vereinzelung als seltener Genius dem Volke, das sie nicht mehr kennt, wiedergeboren werden, um ihm sein menschliches Urbild wieder vorzuführen. Nicht auf der Höhe jener Bildungswelt und ihrer abstracten Institutionen erwächst das wirklich Große, Erhabene, in edelster Freiheit wiederum befreiend Wirkende, sondern aus der nationalen Wesenstiefe ursprünglich reiner Menschlichkeit, die auch allein den natürlichen Boden für eine durchaus lebendige und freie Entwickelung echt menschlicher Cultur und Sitte bieten kann. Wie diese Cultur sich aus solchem Boden entwickelt, das zeigt uns im Symbol des Dramas die Kunst des nationalen Genius. Was aber wir von Cultur und Sitte um uns sehen, dem fehlt die lebendige Wahrheit, das ist ein künstliches Gewebe aus historischer Überlieferung, aus Schein und Zwang. Wir selbst erkennen kaum noch darin das Falsche, Schlechte und Todte, aber wir fühlen uns doch darin unheimlich, unbefriedigt, erkältet, auch wenn wir noch so stolz darauf uns wähnen; denn wir erhoffen Alles noch von einem „ewigen Fortschritte", was doch allein, der herrlichsten Entwickelung fähig und gewärtig, in dem Herzen des reinen Menschenthums, wie es eine Siegfriedgestalt uns darstellt, als in seinem fruchtbaren Kerne beschlossen liegt. Nur ein solch ganzer, wahrer Mensch kann sich aus sich selbst über die Thierheit frei erheben; was uns heut davon trennt, ist eine künstliche, abstracte Scheidung, die wir in jedem Moment wieder gebrochen sehen müssen, wo dann uns das Abscheulichste und das Unmenschlichste entsetzt; während in dem Genius, der, dieser künstlichen Schranken frei, mit der Wahrhaftigkeit seiner Natur uns entzückt, das große und edle Echtmenschliche sich uns erhebend verkündet. Aber wie schwer werden wir modernen Menschen, in die

Schranken und Hüllen unseres Culturscheins gebannt, der klaren Erkenntniß solcher lebendigen Offenbarung fähig, wie lange müssen wir, wenn uns ein Ahnen jenes Wesens kaum berührt hat, uns noch mühen, den Hüllen uns zu entringen, die Schranken zu brechen, um voll und ganz in dem befreienden Anblicke des wahren Menschen zu schwelgen, der uns auch unserem Gotte zurückzuführen berufen ist.

Wenn ein Weg dahin leitet, die mannigfachen Entfremdungen zu überwinden, die uns von der wahren, lebendigen Erkenntniß eines „Siegfried" trennen, so kann er allein durch das Kunstwerk selbst führen. Denn dies ist unser seltsames Schicksal als Publikum unserer größten Meister, daß eine ganze Cultur uns von dem ewigen Geiste ihrer Werke scheidet, aus welcher uns zu befreien doch wiederum keine andere Macht vorhanden ist, als eben die einzige des Kunstwerkes, das sich nun unser Verständniß erst auf dem Umwege durch unsere Gewohnheiten und Neigungen gewinnen muß. So kann man sich denken, daß ein modernes Publikum des „Siegfried" den ganzen weiten Umweg einschlüge: durch die Bewunderung des imposanten Pathos des mythischen Mysteriums, durch das staunende Ergriffensein von der wilden dramatischen Gewalt der Nibelungenscenen im zweiten Aufzuge, durch die, wohl anfangs wiederum noch recht mißverständlich rohe Freude am Humor in der Gestalt eines Mime, allmählich auch zum künstlich vermittelten Genusse der Heiterkeit Siegfrieds vordringend — so vom Mythos durch das Märchen zum Menschen kommend, auf diesem Wege dann z. B. auch die, ihm erst gewiß so fremdartige und doch gleichsam naturnothwendige Einflechtung jener wundersamen Wettspielform im ersten Acte aus dem herrschenden Tone des Märchen- und Sagenstoffes begreifend, und derart überhaupt zum Begreifen der eigenthümlichen, mit nichts zu vergleichenden Form des Siegfrieddramas, dieser eigentlichen großen heitern „Episode" in der Gesammttragödie, gelangend. Doch aber, diesem oder einem ähnlichen Umwege gegenüber, worauf immerhin wohl Mancher sich wird gewiesen finden, erfreut uns andererseits eine tröstende Erfahrung: der moderne Mensch hat eine sentimentale Lust an der Natur, aus einer Sehnsucht gleichsam nach Dem, was ihm selber gebricht, wenn auch daher freilich weit entfernt von jener naiven Naturlust, die ein

integrirender Theil des Wesens und Lebens des echten Menschen, des Siegfriedmenschen, ist. In der Sentimentalität nun, welche ihm die sinnende Stimmung des Helden unter des Waldwebens Zauber doch unwillkürlich erregt, scheint der moderne Mensch auch die zarte Naturtröstung, die dort für Siegfrieds Seele Stimme und Leben gewinnt, einigermaßen mitempfinden zu können; und damit öffnet sich ihm dann schon ein waldumrauschtes Thor in den wahren Genuß des Kunstwerkes, ein Thor, welches die Musik aus ihren Wundertönen ihm baut, die ja eben als jene lebendige Stimme der Natur in dieser Kunstschöpfung Wagners unmittelbarer und specifischer als in irgend einer anderen erschallt.

Wird die Musik nun auch die Führerin des modernen Geistes in das verlorene Paradies einer echteren Menschlichkeit werden können, die ihm zugleich wahren Ernst und wahre Heiterkeit wiedergeben würde? Doch wohl nicht so rasch und direct möchte auch dies sich erreichen lassen; wenn aber die gewaltigen dramatischen Effecte der „Walküre" und „Götterdämmerung", wonach das große Publikum jetzt noch einzig immer wieder zu verlangen pflegt, ihm den Sinn auch für die Musik von Neuem herangereift haben werden, dann kann auch die Zeit für den „Siegfried" beginnen: dann, wenn man gelernt haben wird, Wagners Kunstwerk wirklich als Musik zu lieben, dann wird man auch an der Anhaltlosigkeit des Siegfrieddramas für den Opernsinn des großen Publikums keinen Anstaß mehr nehmen, sondern von dem innigen Genusse seiner Musik zur Erkenntniß der ihm eigenthümlichen dramatischen Form vordringen und so auf umgekehrtem Wege, wie bei den anderen Dramen, auch zu seinem intimen Verständnisse gelangen. Die großen Tragödien der Wälsungen und der Nibelungen regten die in jeder Menschenbrust vorhandenen Willensmächte an und konnten so auch einem heutigen Publikum zu Freuden seines kunstgenießenden Intellectes werden. Etwas anderes als diese Willensmächte, welche der Mensch mit aller lebenden Welt, und also auch mit seinen modernsten Nachkommen, gemein hat — etwas anderes als diese ist jenes reine Menschenwesen des Siegfried, dessen Drama uns im Gegentheil aus Freuden des Intellectes erst wieder zu der Jubelfeier des Willens in der letzten großen Scene mit Brünnhilde, und so zur Tragödie der „Götterdämmerung", hinüber führt. Dieser reine Mensch ist nicht

als bloßes Substrat, als Träger der eigentlich unpersönlich mit fortreißenden allgemein menschlichen Seelenbewegungen, sondern durchaus als Gestalt und Persönlichkeit selbst, als Mensch in seiner vollen, reinen, starken Eigenart, die eben die unsere nicht mehr ist, ästhetisch zu genießen. Wir haben die Affecte noch, aber wir haben die natürliche Form verloren, und durch eine künstliche ersetzt; der Künstler aber durchbricht diese künstliche Form und gewinnt die natürliche, nun aber als künstlerische, in intellectualer Verklärung wieder, und indem er durch die Kunst der Musik auch den gewaltigst lebendigen Affecten selbst diese Form verleiht, so wird er dadurch zum wahrhaftigen Befreier des Menschen, den er mit der künstlerischen Wiedergeburt und Darstellung des höchsten Wunders der Natur, des echten Wesens der Menschlichkeit, in erhabener Freiheit sich selbst zurück giebt.

Wenn die Musik unserm Publikum einen solchen Führerdienst geleistet, dann würde es auch gerade im „Siegfried“ den Höhepunkt des auf das Ideal eines musikalischen Dramas gerichteten Wagnerschen Kunstschaffens erkennen müssen. Mit seinem „Lohengrin“ hatte der Künstler, wie in einem letzten sehnsüchtigen Geisterfluge nach der mitfühlenden Seele einer empfangenden Allgemeinheit, den Boden der Opernbühne noch einmal scheidend berührt. Dann war er an die Conception seines Nibelungendramas geschritten, welche als Bedingung ihres Lebens in sich schon die Idee jener neuen, reinen und freien Bühne trug, deren endliche Schaffung in der That vorhergegangen sein mußte, um die Verbreitung des ihnen so fremdartigen Werkes über die, jetzt von seinen Erfolgen zehrenden, deutschen Theater zu ermöglichen. Mit der Vollendung des „Rheingoldes“ stand das Princip des neuen Gesammtkunstwerkes in völlig ruhiger, schlichter und heiterer Klarheit seiner großartigen Grundzüge als ein, zwar noch schweigendes, Wunderwesen lebendig und frei in der fremden Welt. Die „Walküre“ erfüllte hierauf dieses lebendig gewordene Ideal mit der vollen glühenden Macht der Leidenschaft und schuf so vertiefend und bereichernd die erste wahrhaft freie musikalische Tragödie. Nun aber die heitere Naturklarheit des „Rheingold“ und die überwältigende Menschenleidenschaft der „Walküre“ in Eine vollendet in sich abgeschlossene Form zusammenfassend, führte der „Siegfried“ das unvergleichlich große Streben eigentlich erst völlig zum

Ziele des künstlerischen Beruhigtseins aller zur Darstellung des Menschenwesens entfesselten Lebensgewalten in der erhabenen Freiheit der höchsten und reinsten Kunstform. Bis zu ihm hin ist immer noch ein gewisses wunderbar erstaunliches Aufsteigen der Meisterschaft zu noch gewaltigerer und reicherer Offenbarung ihres höchsten Vermögens zu bemerken: hier aber ist der mächtigste Drang nach der Vollendung der idealen That, zur völligen künstlerischen Freiheit abgelöst, in der ästhetisch reinsten Sphäre der Welt- und Menschen-Darstellung ganz Stil geworden, wie er freilich auch nur erst von einem selbst künstlerisch ganz befreiten Intellecte völlig würdigend zu begreifen und zu bewundern ist.

Auf der Höhe des Mannesalters hat der Künstler den „Siegfried" geschaffen. Im Jahre 1856 begann er, der Dreiundvierzigjährige, die Composition; im folgenden Jahre unterbrach er dieselbe nach der Vollendung des zweiten Actes: sein großes Lebenswerk mochte ruhen — die Zeit seiner völligen Verwirklichung sollte und mußte kommen, aber jetzt noch war der Horizont seiner Hoffnungen in dunkle Nacht gehüllt. Aus dieser Nacht aber empor stieg „Tristan und Isolde", begonnen 1857, vollendet 1859; und ihnen folgten die „Meistersinger", als Dichtung — deren Skizze noch in die Zeit zwischen „Tannhäuser" und „Lohengrin" fällt und so die beiden Hauptperioden des Wagnerschen Kunstschaffens eigenthümlich verbindet — begonnen 1861, als Composition vollendet, nach der Münchener Zeit, 1867. Nun kehrte der Künstler, als der Schöpfer des „Tristan" und der „Meistersinger", zu jenem Werke zurück, womit er vor zehn Jahren, als der Schöpfer des „Rheingold" und der „Walküre", seine große Lebensaufgabe zur freiesten künstlerischen Höhe ihrer stilistischen Vollendung geführt hatte: im Jahre 1868, dem Jahre der unvergleichlichen ersten Meistersinger-Aufführung in München, ward von dem Fünfundfünfzigjährigen der dritte Act des „Siegfried" geschaffen. Die beiden mächtigen Wecklieder, welche dieser Aufzug enthält, sie fanden einen Widerhall auch in des Künstlers eigenem Leben: die Siegesstürme von 1870 erweckten ihm den Gedanken von Bayreuth, und unter dessen fruchtbarer Segens-

macht vollendete er sein großes Gesammtwerk mit der Composition der „Götterdämmerung“. Aus dem Schoße also gleichsam des lange schlummernden Siegfriedwerkes, das nun hiermit seine tragische Krönung empfangen, sind jene so wunderbar verschiedenen Gestalten, die tragischeste und die komischeste Schöpfung des Künstlers, sind „Tristan“ und die „Meistersinger“ entstanden; und mehr noch: aus derselben Zeit stammt auch schon die erste Skizze zur Dichtung des „Parsifal“, der nun wiederum das gesammte Nibelungenwerk eigenartig zu krönen berufen dünkt.

So steht denn dieser „Siegfried“ in der That auf der Höhe des Lebens des wunderbar gewaltigen Mannes, in sich schließend und auf sich tragend und emporhebend die erhabensten Schöpfungen, womit der Genius des Künstlers sein Volk, als der Verkünder seines Wesens und seines Heiles, so unvergleichlich reich und herrlich beschenkt hat. Und wie verschieden auch diese Werke erscheinen mögen, es verknüpft sie doch alle miteinander ein merkwürdiges Band intimer Verwandtschaft. Da sind die drei strahlenden Typen der jugendlichen Echtmenschlichkeit: Siegfried — Walther — und der Knabe Parsifal; und es ist, als hätte sich das im Siegfried zur Einheit verbundene Wesen des Echtdeutschen und des Echtmenschlichen in den beiden anderen Gestalten geschieden und so in vereinzelter Bestimmtheit vollendet. Wenn aber die Heiterkeit des „Siegfried“ aus der erhabenen Sphäre höchster Menschheitskunst in die engeren Verhältnisse der deutschen Volkskomödie niederstieg und uns nun aus den „Meistersingern“ mit traulich heimathlichen Mienen entzückend anlacht, so kehrt uns dagegen die tiefe Tragik des „Tristan“ zu religiöser Erhabenheit verklärt und befreit im „Parsifal“ wieder; und so verbindet Parsifal wiederum das jugendlich heitere Wesen der naiven Menschennatur des Siegfried und des Walther mit der furchtbaren Tristan-Tragik des fluchschweren Lebenslooses dieser selben Menschennatur unter den trennenden Gesetzen der Erscheinungswelt, um uns nun aber den Weg, der einen Siegfried und einen Tristan, unbewußt und bewußt, in die Nacht des Todes führte, in ein höheres Leben, aus der Sünde zur Heiligkeit, vom Menschen zum

Gotte zu führen und so aus dem kräftigen Grunde der reinen Natur den im tragischen Erlebniß der Selbsterkennung tief fruchtbar durchwirkten Boden einer idealen, religiösen Cultur zu gewinnen. Die Leiden des Amfortas sind die Leiden des Tristan, das Urleiden des Menschenwesens, die nie sich schließende Wunde, welche der Natur des Menschen durch ihre, sie selbst in die Zweiheit der Geschlechter, wie in die Vielheit der Individuen spaltende Sinnlichkeit geschlagen ist. Der Liebesfluch, dem Siegfried und Tristan mit rein menschlicher und heidnischer Unerbittlichkeit erliegen müssen, er wird, gegenüber der heiteren Einzellösung durch die Kunst in der Meistersingerkomödie, in göttlich ewigen Liebessegen umgewandelt durch die religiöse Macht des christlichen Gedankens, wie er im „Parsifal" erscheint; und es war eine wundersam tiefe, wenn auch dramatisch unausführbare Idee Wagners, daß er einmal den irrend nach dem Grale suchenden Parsifal an das Sterbelager des Tristan wollte treten lassen, dem er ja auch, der in erhabener Entsagung Ueberwindende, wie dem im Todessehnen verzweifelnden Amfortas, mit dem in die Hand des Heiligen entsühnt zurückgelangten, wundenschlagenden Speere das Zeichen der einzigen Erlösung bringt. In Parsifal wird das Leiden der Menschheit durch Mitleiden zur wissenden Befreiungsthat; und wie nun so in ihm die Gestalt des „Heilandes" aus der Gestalt des „reinen Menschen" hervorgeht, so weist er uns auch den Entwickelungsweg von der wiedergewonnenen Natur der echten Menschlichkeit zur höchsten Blüthe ihrer Cultur im reinen Geiste des christlichen Religionsgedankens, so daß wir dem Künstler, der ihn geschaffen, zugleich mit der Offenbarung des Echtmenschlichen die des Echtdeutschen und des Echtchristlichen, des Edelsten und des Höchsten verdanken dürfen, woraus wir entsprossen und wozu wir berufen sind — und was wir Beides so schmählich vergessen und verloren haben.

Und auch hier öffnet sich schließlich noch ein Weg zum intimeren Verständnisse des „Siegfried". So verkehrt ist es mit uns bestellt, daß wir auch hier wiederum den natürlichen Entwickelungsweg nach rückwärts, von der Cultur zur Natur, einschlagen müssen.

und zwar nicht, weil wir die Cultur verstünden, sondern weil wir sie mißverstehen, die Natur aber gar nicht verstehen, so daß wir eben erst mittels der eigenthümlichen Anhaltpunkte unseres Mißverstehens allmählich etwa zu ihr zurück gelangen können. Auch der „Parsifal“, dessen ideal-religiöse Erhabenheit ihn von jeder Darbietung vor einem großen modernen Theaterpublikum fern halten sollte, er bietet diesem Publikum wiederum solche Anhaltpunkte, wie sie sich zu einer Brücke auch in das Verständniß des Siegfried, gleichsam als des Naturkernes im Parsifalwesen, zusammenfügen könnten. Wenn nun hier die Form der Musik oder auch die Form der Symbolik des Dramas zu jenen, in gewisser Weise mißverständlich benutzten Anhalten gezählt werden mag, so legt uns aber vornehmlich eine besondere Gestalt die Hoffnung auf Ermöglichung eines directeren und sozusagen persönlicheren Verständnisses nahe, welche auch im Drama selbst als die vertraute Mittelsperson zwischen der Idealität der Gralesheiligkeit und der Realität der irdischen Streitwelt auftritt. Gurnemanz, der alte Waffenmeister der Gralesritterschaft, verbindet den Charakter des Echtdeutschen mit dem des Echtchristlichen, wie der klösterlichen Frömmigkeit und der weltlichen Ritterlichkeit, in einer ungemein vertraulich, wohl auch der größeren Menge eines heutigen Publikums wirklich zu Herzen sprechenden populären Form, deren eigenthümlich anheimelnder Geist auch in der heiteren Welt der „Meistersinger“ waltet und wenigstens in der innig verwandten Gestalt des Hans Sachs selbst das dem deutschen Wesen entfremdete Publikum durch die verständliche Wirkung der liebenswürdig traulichen und schlichtbürgerlich biederen Persönlichkeit erfreut; während andererseits auch die rührende Treue des Kurwenal, welche in der absolut affectiven Sphäre der Tristantragödie gleichsam selbst wie ein, sein ganzes Wesen erfüllender, instinctiver Affect oder Naturtrieb erscheint, in der Gestalt des Gurnemanz zu höherer geistiger Veredelung, zum würdevollen Charakter des erkenntnißreichen, treuen Lehrers und Leiters der Gralesjugend, erhoben sich darstellt. Wie Gurnemanz den Parsifal zum Grale führt, so mag sein vertrauter Charakter auch unser größeres Publikum den Wundern des

ganzen Weihefeſtſpiels und damit auch dem Charakter ſeines Helden und endlich dem in ihm eingeſchloſſenen reinen Siegfriedweſen wohl einigermaßen näher bringen. Und ſo darf uns denn das Bühnenfeſtſpiel von 1880 die Hoffnung wecken, daß ein durch dasſelbe dem Publikum zu wachſender Verbreitung eingeſäetes Verſtändniß des „Parſifal" von Neuem befruchtend und tieferhin entwickelnd wirken könne auf das Verſtändniß des „Siegfried", welches dieſem einzigen Werke gegenüber uns nicht genügend documentirt erſcheinen darf durch die rauſchenden Beifallsäußerungen der unklaren Menge großſtädtiſcher Theaterbeſucher bei der vorher genugſam vielbeſprochenen, intereſſanten erſten Operndarſtellung desſelben in dem mehrentheils ſo unſinnig und geſchmacklos zurechtgeputzten Gewande der modernen Theatervergnügungsweiſe, daran der „Siegfried" ſelbſt, in der freien und heiteren Naturſchönheit ſeines hohen und reinen Kunſtſtiles, wahrlich den mindeſten Antheil hat.

# Prospect.

Die „Sammlung musikalischer Vorträge“ erscheint im Verlage der unterzeichneten Verleger in folgender Weise:

Es wird Subscription auf eine Serie von 12 Vorträgen eröffnet. Diejenigen Käufer, welche den Subscriptionspreis von — 75 ℳ genießen wollen, machen sich zur Abnahme von 12 aufeinanderfolgenden Heften einer Serie verbindlich. Bei Unterbrechung dieser Reihe, durch Nicht-Annahme einzelner Hefte, tritt der Einzelnpreis von ℳ 1 — für jedes Heft ein. Jeder Vortrag bildet ein brochirtes Heft, welches einzeln bestellt ℳ 1 — kostet. Die Hefte erscheinen in künstlerischer Ausstattung. Schmucke Einhanddecken im Renaissancestyl, welche zunächst als Sammelmappen dienen, werden sofort bei Ausgabe der ersten Hefte zum Preise von ℳ 1 — geliefert.

Von der Sammlung musikalischer Vorträge sind soeben erschienen:

Nr. 1. **Johann Sebastian Bach** von Philipp Spitta in Berlin.
" 2. **R. Wagner's Siegfried** von Hans Freiherr von Wolzogen in Bayreuth.

Unter der Presse befinden sich:

" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann** von Carl Debrois van Bruyck in Wien.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen** von Selmar Bagge in Basel.

Ferner haben ihre Betheiligung zugesichert die namhaften Schriftsteller und Musikhistoriker:

| | | | |
|---|---|---|---|
| H. M. Schletterer | in Augsburg, | Emil Naumann | in Dresden, |
| Richard Pohl | " Baden-Baden, | F. Magnus Böhme | " Frankfurt, |
| Fr. Chrysander | " Bergedorf, | August Reißmann | " Friedenau, |
| Julius Alsleben | " Berlin, | Ludwig Meinardus | " Hamburg, |
| F. W. Jähns | | Ludwig Nohl | " Heidelberg, |
| J. W. v. Wasielewski | in Bonn, | La Mara | " Leipzig, |
| Julius Schäffer | in Breslau, | H. Kretzschmar | " Rostock, |
| Ferd. von Hiller | " Cöln, | Eduard Hanslick | " Wien |

und Andere.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Concerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subscription auf das Ganze, als Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Leipzig, Januar 1879.

**Breitkopf und Härtel.**

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

No. 3.

# Die Entwickelung der Klaviermusik

von

Carl van Bruyck.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Die Entwicklung der Clavier-Musik von Bach bis Schumann.

Von

Carl van Bruyck.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1913

Alle Rechte vorbehalten.

# 3.

# Die Entwicklung der Clavier-Musik von Bach bis Schumann.*

Von

**Carl van Bruyck.**

Unter allen Künsten ist bekanntlich die Tonkunst die einzige, deren Entwicklung zur höheren und selbständigen Kunst (nach der Vorstellung, welche wir jetzt davon besitzen) ganz und gar den neueren Zeiten angehört. Diese Thatsache der Geschichte, so wie die weitere, daß diese Kunst ihre höchste, reichste Blüthe auf deutschem Boden entfaltete, erscheint bedeutsam genug, doch ist hier nicht näher darauf einzugehen. Was selbst das hervorragendste, umfassendst gebildete Volk des Alterthums, die Griechen, an Musik besessen haben mochte (wir wissen sehr wenig davon), kann auf keine Weise mit jener Kunst verglichen werden, deren erste Keime sich in den sogenannten dunkeln mittelalterlichen Zeiten entwickelten, um, im Laufe einiger Jahrhunderte, zu dem Wunderbaum emporzuwachsen, welcher jetzt, tausendästig, vor unseren erstaunten Blicken steht und, ein die Welt überschattender Weihnachtsbaum, mit Früchten aller Art behangen ist.

Die vielen Gattungen, welche die Totalität dieser Kunst umfaßt, sind, nach einer Eintheilung, welche von den Reproductionsmitteln herrührt, deren diese Kunst bedarf, um ihre Productionen

*) Dieser Essay bildete einen Vortrag, welchen der Verfasser im Horakschen Musik-Institute in Wien abhielt.

zur äußeren Erscheinung gelangen zu lassen, in drei Classen zu rubriciren: in reine Gesang-, reine Instrumental-Musik und in solche, zu deren Ausführung sich das dem Menschen von der Natur verliehene (ob auch gleich erst durch Cultur ausgebildete) Instrument mit den von ihm erfundenen vereinigen muß.

Die Gesangmusik hat viel früher gewisse hohe Stufen der Entwicklung erstiegen, als die Instrumentalmusik — eine Erscheinung, welche durch wenig Nachdenken leicht begreiflich wird. Die Tonkunst hatte nämlich schon im sogenannten 16. Jahrhundert einen Gipfel der Vollendung erklommen, und zwar vornehmlich in Italien, der eigentlich als solcher, von späteren Zeiten unerreicht, stehen geblieben ist; es haben sich neben jenem andere Gipfel gebildet, und es ist keine Frage, daß sich das Kunstelement in den späteren Jahrhunderten, vor allem in Deutschlands Gauen (Oesterreich natürlich, wie hoffentlich erlaubt ist, mit eingeschlossen) viel universeller und freier entwickelt hat, aber die Aussicht, welche man von jenem Gipfel aus genießt, ist eine so erhabene, wunderbare, daß, wer sie einmal genossen und durchempfunden hat, auch von den Dhawalagiris, welche sich später gebildet haben, so wie von den freundlichen Hügeln und Thälern, welche zwischen ihnen eingebettet liegen, gern auf der mehr oder minder zusammenhängenden Bergkette zu jenem und dem Bergstock überhaupt, welchem er angehört, wieder zurückkehrt.

Die Musik stand *als Kunst* aber in jenen Jahrhunderten — bis zum 17., in dessen Beginn auch die eigentliche Entwicklung der Oper fällt — fast ganz und gar im Dienste der Kirche, wie alle Kunstentwicklung in ihren Anfängen eng mit dem religiösen Cultus zusammenhängt, welcher in einer derselben, der sogenannten „bildenden", sogar deren schlechthin vollkommenste, reifste Frucht zeitigte. Die großen Componisten des 15., 16., selbst noch die mehreren des 17. Jahrhunderts hatten alle ihre Kunstthätigkeit größten Theils der Kirche gewidmet. Im Chorgesang zeigt jene Epoche ihre eigenthümliche Größe und Schönheit. Was die Instrumentalmusik in jenen Zeiten hervorbrachte, kommt der Kunstbedeutung nach neben jenen großartigen, herrlichen, wenn auch innerhalb enger Stilgrenzen sich bewegenden Schöpfungen gar nicht in Betracht. Instrumente wurden zwar vielfach auch in jener Zeit schon zur Begleitung des Chorgesanges gebraucht, aber meist ohne selbständige Bedeutung

(wie diese selbst noch in Händels Oratorien-Werken gering ist), und ein Zusammenwirken mehrerer Instrumente zu einem höheren musikalischen Kunstwerke war noch unbekannt.

Erst, als sich die Tonkunst mehr von der Kirche emancipirte, erst als der Bühnen- und mit ihm der Solo-Gesang sich entwickelte, ungefähr um diese Zeit auch begann erst die Instrumentalmusik ihre Blüthen zu treiben, welche dann zu so erstaunlichen Früchten reifen sollten.

Ein einziges Instrument hat eine Literatur älteren Datums aufzuweisen, welche auch heute noch von künstlerischer Bedeutung ist, nämlich die Orgel, die ja eigentlich gar nicht als ein Einzelinstrument, sondern als ein wahres Pandämonium von unter einander zu einem einheitlich zusammenwirkenden Organismus verbundenen Pfeifen-Instrumenten erscheint. Es ist natürlich, daß in jenen Zeiten unter allen Instrumenten die Orgel die größte künstlerische Bedeutung behauptete; denn, da die Kunst überwiegend im Dienste der Kirche stand, so erscheint schon darum begreiflich, daß demjenigen Instrument die meiste Cultur gewidmet wurde, welches ja sogar in der Kirche seine einzige räumliche Stätte fand. Die Orgel hatte auch, als Instrument, bereits einen hohen Grad der Ausbildung erlangt, als das Clavier noch in den Windeln der Kindheit lag, das heutige „Pianoforte" aber noch gar nicht geboren war, welches seinen Namen eben daher empfing, weil sich auf demselben der Ton in allen beliebigen Stärkegraden erzeugen läßt, was auf den alten Clavieren oder „Clavecins", welche so wenig wie die Orgel ein crescendo und descrescendo gestatteten, gar nicht möglich war. Orgel und Clavier (oder Pianoforte) sind bekanntlich die einzigen beiden Instrumente, welche für sich allein genügen, um ein vollkommen in sich abgeschlossenes musikalisches Kunstwerk zu vollkommener äußerer Erscheinung zu bringen. Darum ist auch ihr Studium das belohnendste, für Musikbildung wichtigste, so wie ihre Literatur die bei weitem künstlerisch reichhaltigste. In letzterer Beziehung hat freilich das Clavier und neuere Pianoforte die Orgel bei weitem überflügelt, eine natürliche Folge der ganzen Kunstentwicklung, welche (wie dies im Laufe der Zeit allemal und überall geschieht) den strengen Ernst, die Richtung auf das Feierlich-Erhabene, welche die früheren Stufen der Kunst charakterisirt und für welche die Orgel eben als das weitaus angemessenste Kunst-In-

strument erscheint, immer mehr abstreifte: eine natürliche Folge davon, daß das Pianoforte, nachdem es einmal erfunden und im laufenden Jahrhundert zu seiner hohen Ausbildung gelangt war, eine unvergleichlich größere Spielfülle, die Möglichkeit der feinsten Nüancirungen des Anschlages darbot und allen Ausdrucksweisen der neueren Kunst (welche sie freilich zum Theil geradezu hervorrief) mehr oder minder gerecht zu werden vermag, während die Orgel ihrer ganzen Natur nach um so mehr auf eine engere Sphäre beschränkt bleiben muß, je mehr sie stilgerecht behandelt wird, und die Vielseitigkeit des Ausdruckes, welche dem Pianoforte gestattet ist, niemals erreichen kann.

Nach diesen einleitenden Vorbemerkungen, welche nicht wohl zu umgehen waren, wende ich mich nun zu meinem eigentlichen Thema, der Entwicklung der Claviermusik von Sebastian Bach, jenem Großmeister der Kunst, welcher in sich allein die Entwicklung ganzer Jahrhunderte zusammenfaßte und noch unermeßlich steigerte, bis zu Robert Schumann, dem genialsten Repräsentanten der jüngsten Kunstepoche, um dieselbe im Umriß zu charakterisiren, so weit dies in den sehr engen Grenzen einer einzigen Vorlesung überhaupt ausführbar sein wird.

Die Geschichte jeder Kunst zeigt in ähnlicher Weise gewisse Formentwicklungen, wie sie die Naturgeschichte auch erkennen läßt, nur daß in jener der Entstehungs- und Auflösungsproceß unendlich rascher verläuft, als in dieser. Gewisse Formen bilden sich und erreichen einen Höhepunkt der Entwicklung, dann verlöschen sie oder lösen sich auf und es treten, aus denselben Elementen gebildet, neue Formen an ihre Stelle. Innerhalb dieser wechselnden Formen kommt zugleich auch der ganze künstlerische (ja allgemein menschliche) Empfindungs- und Ideengehalt der jeweiligen Epoche — so weit eine solche sich mehr oder minder scharf abgrenzen läßt — zum Ausdruck, doch wird dieser letztere, je weiter die Kunst fortschreitet (in einer auf- und niedersteigenden Spirallinie!), immer mehr individualisirt, während auf den älteren Stufen die Meister der Kunst verhältnißmäßig nur geringe individuelle Unterschiede zeigen, ganz so, wie auf früheren, einfacheren Bildungsstufen der Menschheitstypus überhaupt weniger variirend erscheint. Alle frühere Kunstbildung zeigt eine gewisse Härte, denn sie ringt noch mit dem Material, während sie zuletzt, wenn dieses völlig weich und flüssig

geworden ist, so daß es alle Eindrücke annimmt, in üppiger Weichheit hinschmilzt. Die Phantasie wie die Empfindung erscheinen in den früheren Kunstepochen noch gefesselt durch die strenge Arbeit, welche der Verstand zu leisten hat, als welche die ganze Künstlerkraft in Anspruch nimmt, bis endlich das gesammte Kunstmaterial jene Weichheit erlangt hat, daß dem begabteren Künstler die Bildung der Formen zum bloßen Spiele wird. Nun erst entwickelt die Phantasie ihre Vollkraft und wird der eigentlich treibende Factor in der Kunstgestaltung, um zuletzt zur Ueberherrschaft zu gelangen und in ihrer Gluthitze alle Formenstrenge, welche gleichwohl das Fundament aller echten Kunst bleibt, in ihrem Schmelztiegel aufzulösen.

So wie mir dies (im großen Ganzen betrachtet) der Entwicklungsgang aller menschlichen Kunst zu sein scheint, so muß dieses Phänomen sich nothwendig auch auf dem engeren Kunstgebiete, von welchem ich hier zu sprechen habe, nachweisen lassen.

Als der Hauptrepräsentant der älteren Claviermusik erscheint ohne weiteres und unbestritten Sebastian Bach, jener ganz außerordentliche, wunderbare, man möchte sagen fabelhafte Künstler und Genius, der durch seine Productionen — wahre Riesenwerke — fast alles in tiefen Schatten stellt, was vor und neben ihm auf *deutschem* Boden geschaffen wurde, und man kann sagen, daß, wer seine Werke studirte, ziemlich die Summe und Quintessenz von allem in sich aufgenommen hat, was bis zu ihm *deutsche* Kunst zu leisten vermochte. Der eigentliche Schwerpunkt von Bachs riesiger, phänomenaler Kunstthätigkeit liegt zwar freilich nicht in seinen, obgleich sehr zahlreichen und überaus gehaltvollen, hochbedeutenden Clavier- und reinen Instrumentalwerken überhaupt (das Clavier war auch zu seiner Zeit noch ein gar dürftiges Instrument), sondern in seinen (meist kirchlichen) Cantaten, deren er ungefähr 200 geschrieben, seinen großen Passionsmusiken, Motetten und, wie ich noch hinzufügen möchte, seinen beispiellos großartigen Orgelwerken; aber auch auf jenem Gebiet steht er, wie schon gesagt, im Ganzen und Großen erhaben über Alles da, was vor und neben ihm geschaffen wurde. Auch diese Werke werden, wenn auch Einzelnes in ihnen veraltet erscheint (was indessen in den Cantaten z. B. gleicher Weise der Fall), ihren unermeßlichen Kunstwerth so lange behalten, als es überhaupt eine musikalische Kunst geben und die Fähigkeit, sie zu schätzen und zu begreifen, erhalten bleiben wird.

Es versteht sich, daß auch auf diesem Gebiet schon vor Bach viel Treffliches und Bedeutendes geleistet worden war (wie er z. B. auch in der Cantate in einem Onkel, Christian Bach, schon einen sehr bedeutenden Vorläufer hatte), denn nie vermag auch der größte Genius eine in sich vollendete Kunst ganz ex ovo zu erschaffen, sondern, wo wir irgend eine Kunst auf einer bedeutenden Stufe erblicken, dürfen wir zuversichtlich annehmen, daß ihr schon eine längere Entwicklung vorangegangen ist, wenn uns auch gar nichts darüber bekannt sein sollte. So überragt ja auch Shakespeare z. B. als dramatischer Dichter bei weitem alles, was in den neueren Zeiten, zumal auf britischem Boden, an dramatischen Productionen zu Tage getreten war, doch hatte er schon einige sehr bemerkenswerthe, ja bedeutende Vorgänger, welche, so sehr er sie überholte und so völlig genuin sich der innerste Kern seiner doch ganz unvergleichlichen Zauberwerke darstellt, nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben sein werden. Aber ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß man zur Noth getrost alles ignoriren könnte, was vor und neben Bach an Claviermusik (unserem speciellen Thema) producirt wurde, und man wird doch aus seinen Werken allein einen Vollbegriff von dem damaligen Stande der ganzen Kunstentwicklung erhalten haben — und noch einiges, was nämlich dem Bachschen Genius ganz und gar eigenthümlich, darüber. Man mag irgendwo ein einzelnes Moment noch prägnanter ausgebildet finden, wie sich dies allenfalls z. B. von den Productionen behaupten ließe, die uns von Domenico Scarlatti, von Couperin und einigen anderen überliefert sind, man mag die „Suiten", welche wir von Händel besitzen (der übrigens bekanntlich seine ihm ganz eigenthümliche Größe im Oratorium besitzt), den Bachschen gleichstellen, schwerlich aber wird man behaupten und nachweisen können, daß die Bachschen Clavierwerke (und hier spreche ich jetzt nur noch von diesen) im Ganzen und Großen an Kunstbedeutung von irgend welchen seiner Vorgänger und Zeitgenossen übertroffen, oder auch nur erreicht worden sind.

Die Instrumentalmusik hat eigentlich bisher nur zwei große Kunstformen entwickelt, nämlich die sogenannte Suite und die Sonate. Das Concert gehört wesentlich auch der letzteren Kunstform an und unterscheidet sich von derselben fast nur durch seine besondere Stileigenthümlichkeit, die es auch mit sich bringt, daß es nur aus drei

sogenannten „Sätzen" zu bestehen pflegt, nicht, wie die Sonate gewöhnlich, aus vier. Die sogenannte „Phantasie" (keineswegs etwa erst eine neuere Erfindung, sondern auch schon bei Bach vorkommend — man braucht nur an das großartige Beispiel der „chromatischen Phantasie" zu erinnern) giebt schon durch ihren Namen zu erkennen, daß sich in ihr der Componist von jener größeren Formenstrenge, an die er sonst mehr oder minder gebunden ist, bis zu einem gewissen Grade dispensirt (der zweite Theil der vorgenannten Bachschen Phantasie freilich besteht aus einer — Fuge so strenger, abgemessener Form, als der große Meister nur irgend eine componirt hat). Ich spreche hier zunächst und zumeist nur von den größeren Kunstformen, an welchen sich die eigentliche Kunstentwicklung vollzogen hat, und sehe von den zahlreichen kleineren Formen, von welchen ich nur noch die Variation speciell hervorheben werde, vorläufig und in gewissem Sinne ab. Ich könnte und möchte insofern auch von der Fuge Umgang nehmen, als diese Form nicht der Instrumentalmusik allein eigenthümlich ist, sondern eben so sehr in der Vocalmusik zur Anwendung kommt. Doch muß ich ihrer noch ausdrücklich gedenken, nicht nur, weil sie eine der höchsten (zugleich strengsten) Kunstformen überhaupt ist, sondern auch, weil gerade in ihr Bach das Allerunvergleichlichste geleistet hat, weil er gerade darin, man möchte fast sagen ganz einzig, eine „Specialität" ist und auf diesem Gebiet, um mich „weltausstellungsmäßig" auszudrücken, gewissermaßen »hors de concours« steht, etwa wie (in gewissem Sinne!) Beethoven in der Symphonie, Schubert im Liede, Shakespeare im modernen Drama („modern" gegenüber der Antike!), Walter Scott im Romane.

Die „Suite" ist eine Kunstform, welche sich im Laufe des 17. Jahrhunderts, vielleicht auch schon etwas früher, ausgebildet hat. Eigentlich fühlt man sich fast versucht, sie gar nicht für eine Kunstform im höheren, strengeren Sinne gelten zu lassen — jedenfalls steht sie in dieser Hinsicht weit gegen die später entwickelte „Sonate" zurück — denn im Grunde besteht sie nur aus einer Reihe (einer Suite) kleinerer Tonstücke, welche meist aus alten Tänzen entstanden sind (bekannt unter den Namen: Allemande, Sarabande, Gigue, Lourd, Bourree u. a. m.) und natürlich auch deren Rhythmus beibehalten haben, doch so weit durch Kunst idealisirt erscheinen, daß sie mehrentheils den realen Tanzwünschen und -Bedürfnissen unserer

Vorfahren so wenig genügt haben würden, als dies bei unseren Sonate-Menuetten und Kunst-Walzern oder -Ländlern der Fall zu sein pflegt. Jedenfalls aber zeigt diese erste größere, weiter angelegte, obwohl noch uneigentliche, jedenfalls noch sehr unvollkommne Kunstform den ursprünglich nahen Zusammenhang aller Instrumentalmusik, wie einerseits mit dem Gesang, so anderseits mit dem Tanz. Jene kleinen Tongebilde aber, welche man je fünf bis sechs zu einem quasi-Ganzen zu verbinden pflegte, zeigen noch bei weitem nicht jene künstlerische Durchbildung, jenen reichen Bau, welcher die größeren „Sätze" der späteren Sonate auszeichnet, noch auch jenen inneren organischen Zusammenhang, welcher die Meistergebilde der letzteren Gattung charakterisirt, zumal die aus Beethovens hohem Geiste hervorgegangenen. Im größten Nachtheile aber steht die Suite gegen die spätere Sonate dadurch, daß alle Einzelsätze, aus welchen sie zusammengesetzt ist, aus der gleichen Tonart spielen und so den reichen Modulationswechsel ganz entbehren lassen, welcher unsere Sonate, wie im Ganzen, so auch in den einzelnen Theilen auszeichnet. Bei alledem enthalten aber die Bachschen (wie auch die ihnen ziemlich ebenbürtigen Händelschen) Suiten eine Fülle der köstlichsten Gebilde. Eigentliche Fugen kommen in ihnen nicht vor, doch bedient sich Bach auch in ihnen, wie es eben der damalige allgemeine Kunststil mit sich brachte, vielfach der fugirten Form. Viele Stücke finden sich aber auch hier von der einfachsten Structur, von dem anmuthigsten melodischen Reiz, von einer bezaubernden und (wie insbesondere in den Sarabanden) tiefen Empfindung, ja von dem ergötzlichsten, hinreißendsten Humor — wie überhaupt, um dies gleich vorweg zu bemerken, Bach nächst Beethoven der größte Humorist auf musikalischem Gebiet ist (welche Seite vielleicht an ihm noch am wenigsten allgemein erkannt sein möchte) und die alte Wahrheit bestätigt, daß den tiefernstesten Naturen gemeiniglich auch die reichste Fülle jener erquickenden Gottesgabe innezuwohnen pflegt, wofür wir ja auf poetischem Gebiet ein so illustres, weithin leuchtendes Beispiel an Shakespeare haben.

Eigentlich hätte ich noch eine Kunstform neben der Suite und Sonate zu nennen gehabt, welche historisch zwischen diesen beiden einzuschalten wäre und der späteren Sonate schon etwas näher steht; im Ganzen aber doch noch entschieden mehr dem Suiten-Geschlecht beizuzählen ist, nämlich die sogenannte Partite, deren wir auch

mehrere von Bach besitzen, welche an Großartigkeit die Suiten vielleicht noch überragen, und aus denen allein sich eine Blumenlese der allerherrlichsten Tongebilde zusammenstellen ließe.

Vollends in seiner ganzen Großartigkeit und nie wieder, auch nur von fern, erreichten Meisterschaft erscheint Bach (was seine Clavierwerke betrifft) in seinen berühmten 30 Variationen und seinem noch berühmteren, unter dem Namen des „wohltemperirten Clavieres" weltbekannten Fugen-Sammelwerke, welches bekanntlich in zwei Theilen je 24, durch Präludien eingeleitete Fugenstücke in sämmtlichen Dur- und Molltonarten enthält und als ein Unicum in der gesammten musikalischen Kunstliteratur dasteht. Ich kann es mir füglich ersparen, zum Ruhme dieses erstaunlichen Doppelwerkes noch etwas weiteres beifügen zu wollen, und habe dies übrigens meinerseits schon in einer größeren, speciell diesem Werke gewidmeten Schrift gethan, welche vor 12 Jahren als Buch im Verlage von Breitkopf und Härtel erschien. Bach ist (natürlich immer im Ganzen und Großen gesprochen und ohne den Meisterschöpfungen früherer, wie späterer Zeiten im mindesten zu nahe treten zu wollen!) als Fugencomponist so einzig und in gewissem Betracht unvergleichlich (hors de concours), wie Beethoven (im gleichen Sinne nur und mit der gleichen Einschränkung sei es gesagt) als Sonaten- und Symphonien-, Schubert als Lieder- und „bislang" Mozart als Opern-Componist; und es ist dasselbe Merkmal (zugleich eines der allerhöchsten Schöpferkraft), welches die genannten Koryphäen der Tonkunst auf diesen Gebieten in gleicher Weise charakterisirt, daß jede ihrer Schöpfungen auf den bezeichneten Gebieten vollständig individualisirt erscheint, so daß keine der anderen gleicht (nicht nur in Bezug auf die äußeren Formen, sondern auch den inneren Geist) und jede (mit verschwindenden Ausnahmen) sich als ein besonderer, deutlich unterschiedener Organismus repräsentirt. Wer eine Vorstellung davon erhalten will, welch eine Fülle des reichsten, bewegtesten Phantasie-, Geistes- und Gemüthslebens die, immer noch häufig für starr und trocken gehaltene Fugenform in sich aufzunehmen vermag, der kann und wird sie bei nur einiger Empfänglichkeit aus dem Studium dieses unvergänglichen Werkes gewinnen, — in welchem sogar auch, so wenig man es erwarten möchte, nicht selten der große Humorist das Wort ergreift. Freilich hat dieses Studium, wie immer es betrieben werden möge,

seine Schwierigkeiten und setzt eine bedeutende, sowohl theoretische wie praktische Vorbildung voraus. — Genau genommen, ist dieses Werk zwar eigentlich gar nicht den Clavierwerken und deren Literatur einzureihen, wenigstens insofern nicht, als Bach bei der Conception desselben schwerlich speciell an die Ausführung auf dem „Clavecin" gedacht hat. Vielmehr erscheinen diese zwei-, drei- bis vier- und fünfstimmigen Fugen ganz ideal gedacht (mit den ihnen vorangehenden „Präludien" ist es freilich ein anderer Fall) und könnten dieselben eben so wohl und insofern noch besser von Geigen-Instrumenten ausgeführt werden, als eine so strenge Sonderung der einzelnen, ganz streng geführten Stimmen am Clavier nahezu unmöglich ist, jedenfalls, wenn jede Stimme einem besonderen Instrument zugetheilt wird, besser zur Erscheinung kommt und dann die praktische Ausführung auch nicht so großer Schwierigkeit unterliegt, als dies bei der Clavier-Ausführung der Fall ist, welche, wenigstens im gebundenen Stile, geradezu virtuose Ausbildung voraussetzt, hinsichtlich der praktischen Ausführung schon darum, weil sie nicht nur einen hohen Grad der Geläufigkeit, vollkommene Unabhängigkeit der einzelnen Finger, sondern, bei der überreichen Polyphonie des Satzes und den durch dieselbe herbeigeführten Verschränkungen, oft die allerkünstlichste Fingersetzung verlangt, von den weiteren und höheren künstlerischen Anforderungen zu schweigen, welche deren vollkommner, ja selbst nur mittleren Anforderungen genügender Vortrag bedingt. (Schon Mozart hatte, wahrscheinlich von dieser Erkenntniß geleitet, einige dieser Fugenstücke für Geigen-Instrumente übertragen, und ich bin diesem Beispiele auch gefolgt, indem ich acht derselben in solchem Arrangement in dem Breitkopf-Härtelschen Verlage erscheinen ließ.)

Und so wie dieses Fugenwerk, allgemein anerkannt, als ein Unicum in der gesammten musikalischen Kunstliteratur dasteht, als ein unvergängliches Denkmal eines Riesengeistes, welchem die verwickeltsten Toncombinationen zu einem leichten Phantasiespiel wurden, so darf man (im Ganzen) kühn auch jenes vorgedachte Variationenwerk, all dem Großen und Herrlichen unbeschadet, was durch spätere Meister in dieser Form geschaffen wurde, als ein solches Unicum ansprechen. Ein großer Theil dieser Variationen ist in mehrstimmiger Canonform gearbeitet, und zwar, ganz in der Manier Bachs (der, wie kaum ein zweiter, Goethes Forderung „gebt ihr euch

für Poeten, so commandirt die Poesie" zu erfüllen vermochte), durch alle Intervalle von der Prime bis zur Decime. Und bei der staunenswerthen Kunst, mit welcher diese Gebilde ausgeführt sind, zugleich: welche Leichtigkeit, die all den Kunstaufwand kaum bemerken läßt, welche Grazie, welch lebendiger, überquellender Geist, welch tiefe Empfindung! Dieses Werk ist zugleich eines der schönsten, der klangschönsten des erhabenen, wundersamen Meisters. Denn, um dies Eine hier noch auszusprechen: reine Schönheit, sinnliche Klangschönheit ist sonst eine der Qualitäten, welche den übrigens so erstaunlichen, gewaltigen, vielfach auch hinreißenden und bezaubernden Schöpfungen dieses unvergleichlichen Genius verhältnißmäßig am seltensten innewohnt. Der unbeschreiblich hohe, innige und tiefe Genuß, welchen sie gleichwohl (dem Empfänglichen!) gewähren, ist oft mehr noch intellectueller, spiritueller Art und das tiefste Gemüth berührend, als daß das Ohr auch durch jenen reinen Wohlklang erfreut würde, der allein aus dem Gleichgewicht aller Kunstfactoren entspringt, während in Bach im Ganzen und Großen doch noch das technische Moment überwiegt, wenn auch in der durchgeistigtsten Form, und seine Lust am Technischen, am rein musikalischen Gestalten einer-, sein hoher, gewaltiger Ideenschwung anderseits ihn, wie es übrigens auch der Standpunkt der ganzen damaligen Kunstbildung mit sich brachte, für jene sinnliche Klangschönheit, welche uns zugleich in den Werken seiner großen Nachfolger entzückt, noch minder empfindlich machte.

Ich habe, nachdem ich von der Suite, der Partite, der Fuge und Variation gesprochen (was natürlich alles nur flüchtig vorübereilend geschehen konnte), noch einige Worte über die Sonate und das Concert zu sagen, deren Betrachtung uns zugleich unmittelbar zur nächstfolgenden Kunstepoche hinüberführen wird.

So wie der Name jener früher ausgebildeten Kunstform, der Suite, auf französischen, so scheint der Name der späteren Sonate auf italiänischen Ursprung hinzudeuten. In der That sind die hervorragendsten Claviercompositionen, welche wir von italiänischen Tonsetzern der Bachschen Epoche besitzen, die des Domenico Scarlatti, auch schon als Sonaten bezeichnet, ohne gleichwohl dem Geist, Stil, der ganzen Form und Structur nach nur die mindeste Aehnlichkeit mit jener Kunstform zu besitzen, welche seit der Haydn-Mozartschen Epoche für den Begriff der Sonate maßgebend geworden

ist. Es sind großentheils geniale (aber einsätzige) Compositionen, in denen meist ein feuriger, ja kühn verwegener, selbst übermüthiger, nur zu oft bis zu possenhaften musikalischen Späßen hingerissener, oft aber auch sehr zarter, feiner Geist waltet, welche für jene Epoche eine auffallende, auch vereinzelte und bemerkenswerthe Erscheinung bilden (wie sie damals auf deutschem Boden nicht hätte zu Tage treten können) und die, vermöge ihrer Eigenthümlichkeit und ihres im Einzelnen bleibenden Kunstwerthes, zu dem Wenigen gehören, was sich aus jener Epoche an italiänischen Kunsterzeugnissen dieser Gattung im Curse erhalten hat.

Der Name „Sonate" scheint bei seiner Entstehung gar keine charakteristische Bedeutung gehabt zu haben, sondern nur erfunden worden zu sein, um im Allgemeinen, und ohne damit irgend eine bestimmte Form festzusetzen, Instrumental- von Gesang-Compositionen zu unterscheiden. So finden wir z. B. auch bei Bach ganz kurze (dabei aber höchst meisterliche) Clavier-Compositionen — deren ich noch gedenken werde — als „Symphonien" bezeichnet. Und so begegnen wir bei Bach auch einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Werken — und zwar bedeutenden, welche er Sonaten überschrieben hat: sechs für Clavier und Violine (welche wohl unter allen die höchste Stelle einnehmen möchten), eben so viele für die Violine und das Violoncell allein (besonders die ersteren höchst bemerkenswerth), mehrere für die Orgel, auch für die Flöte und Viola di gamba mit Clavier. Aber auch diese Sonaten, obwohl mehrsätzig, unterscheiden sich von der Suite nur erst durch die geringere Zahl von Sätzen (zwei Allegro und ein Adagio) und durch den im Ganzen ernsteren, strengeren Stil, indem in ihnen durchaus der polyphone, meist fugirte Stil vorwaltet und die leichtere Tanzform ausgeschieden erscheint. Aber im Bau sind auch diese Sonaten von der späteren Kunstform noch ganz verschieden und ihre einzelnen Sätze haben, wie in der Suite, noch alle die gleiche Tonart.

Bezüglich der Concerte Bachs, deren wir sowohl für das Clavier, wie für andere Instrumente besitzen, unter welchen das in D moll das mächtigste, jedenfalls bekannteste sein dürfte, wäre im Allgemeinen nur das bereits Ausgesprochene zu wiederholen.

Ich gedenke daher schließlich nur noch einer Serie von 30 kleinen Claviercompositionen, welche Bach unter dem Titel: „Inventionen" und „Symphonien" hinterlassen hat, weil sie Bach

wahrscheinlich zu dem bestimmten Zweck geschrieben, daß sie seinen Schülern zum Unterricht dienen sollten, wie selbst die vorerwähnten sechs Partiten, die doch in ihrer völlig freien, rein künstlerischen Gestaltung nicht die mindeste Absicht eines Schulzweckes errathen lassen, unter dem so höchst bescheidenen Gesammttitel: „Clavierübung" zusammengefaßt sind. Von jener Compositionsserie sind die sogenannten „Inventionen" rein zwei-, die „Symphonien" rein dreistimmig geschrieben, meist in contrapunktischem, ja fugirtem Stil, und insbesondere die letzteren (vielleicht des reicheren „Zusammenklanges" willen „Symphonien" genannt) wahre Cabinetsstücke an feiner, geistvoller, von allen Musen und Grazien inspirirter Arbeit. Ich erwähne ihrer nur noch, weil sie, nebst den Partiten und einem Concert, welches unter dem Prädicat des „italiänischen" bekannt ist und vor allem ein besonders bemerkenswerthes, wundervolles Adagio enthält, auf welches ich noch zurückkommen werde, von Bach in derselben ausdrücklichen Absicht geschrieben scheinen (obwohl deren Tendenz höchstens in den „Inventionen" bemerklich hervortritt), zu deren Erfüllung spätere Autoren ihre besonderen Etüden-Werke (zu deutsch: Studien) verfaßten, die aber meist ihre pädagogische Bestimmung ziemlich unverkennbar an der Stirne tragen und vielfach außer dieser gar keine anderweitige künstlerische Bedeutung haben.

Es ist bekannt, daß Sebastian Bach, den man, Alles in Allem, und soweit es rein musikalisches Gestaltungs-, insbesondere Combinationsvermögen betrifft (aber beileibe nicht in dieser Richtung allein!), den gewaltigsten Tonmeister aller Zeiten nennen kann, die Epoche des sogenannten strengen, contrapunktischen Stiles, welche im 17. Jahrhundert auch in Italien bereits ihrer Auflösung entgegen gegangen war, ganz eigentlich abschließt, und zwar in der denkbar großartigsten Weise. Die Tonkunst trat, unter dem Einflusse der veränderten allgemeinen Geistesrichtung, wie schon bemerkt, immer mehr aus dem Dienste der Kirche heraus, und in wie fern sie auch in demselben verblieb, ging ihr doch jener hohe Ernst und strenge Sinn, von welchem die früheren Meister erfüllt waren, immer mehr verloren. Zugleich erschöpfte sich auch die Lust an dem Toncombinationsspiel, als solchem, man strebte freierer Bewegung und Gestaltung zu. Bach selbst stand schon mit seinem hohen, tief ernsten, gewaltigen, vom lautersten, sowohl Künstler-, als Menschengeist erfüllten Streben in seiner Zeit und auf deutscher

Erde eigentlich ganz vereinsamt da. Auch erwarb er sich, bei allem hohen Ruhm, der ihn zwar schon im Leben umgab, doch bei weitem nicht die Popularität, welche andere, im Vergleich zu ihm sehr untergeordnete, obgleich sonst bemerkenswerthe Tonsetzer, wie Telemann und der Operncomponist Hasse, gewannen. Man kann im Allgemeinen und Großen die Bachsche urdeutsche Kunst als den höchsten Triumph des christlichen Geistes bezeichnen, welcher in diesem erhabenen Genius in seiner ganzen Reinheit und tief innerlichen Schönheit lebte.

Es ist ein interessantes Factum, daß auf die veränderte Gestaltung, welche die Tonkunst, insbesondere die Instrumental- und Clavier-Musik, von welcher allein ich hier zu sprechen habe, ein unmittelbarer, leiblicher Nachkomme Bachs, einer seiner zahlreichen, von ihm sämmtlich für die Kunst bestimmten und gebildeten Söhne, Ph. Emanuel Bach, großen Einfluß hatte. Zwar scheint eigentlich auf einen anderen dieser Söhne, den unglücklichen Friedemann (der gar kein „Friedensmann" war), von welchem wir unter anderem höchst anziehende, tiefsinnige, sogenannte „Polonaisen" besitzen (bei welchem Namen man freilich in keinerlei Sinne an derartige Musik denken darf, wie wir sie aus Chopins Polonaisen kennen), mehr von dem gewaltig strebenden Geist des großen Vaters übergegangen zu sein, als auf den durchaus zarten, soweit ich urtheilen kann, und, wenigstens im Verhältniß zu dem felsensprengenden Sebastianschen Feuergeist, sogar etwas schwächlichen Emanuel. Aber dieser, von einem festeren, gehalteneren Charakter, als sein etwas wirrer Bruder, ist, wie ethisch, so auch künstlerisch in sich zu reinerer Vollendung gekommen und indem er, mit glücklichem Talent, eine neue Richtung einschlug, deren Elemente zwar überall schon vorbereitet lagen (insbesondere auch durch Kuhnau, den Amtsvorgänger Sebastian Bachs an der Thomasschule zu Leipzig), wurde er für die weitere Kunstentwicklung von größerer Bedeutung, insbesondere auch dadurch, daß zu allererst durch sein Streben der jugendliche Genius Haydns inspirirt wurde, welcher auf der von jenem eingeschlagenen Bahn sich zu einem so großen Künstler entwickelte, und den man im Allgemeinen als den „Vater" der neueren, außer ihm selbst, Mozart und Beethoven als Hauptrepräsentanten umfassenden Kunstperiode bezeichnen dürfte, obgleich Haydn selbst in seiner liebenswürdigen und pietäterfüllten Weise noch in späteren Jahren

zu äußern pflegte: „er (nämlich Emanuel) ist der Vater und — wir — sind die — Buben". Nicht er also wollte als der Emanuel oder Immanuel der neuen Kunst gelten, sondern jenem vindicirte er diesen Ruhm.

In der That nähern sich die liebenswürdigen, trotz ihres überwiegenden Rocococharakters auch heute noch werthvollen und beachtenswerthen „Sonaten" Emanuel Bachs schon mehr der uns heute, dem Begriff nach, geläufigen Gestalt, die aber doch ihre letzte formelle Ausbildung erst durch Haydn erlangte und dann von diesem selbst, zuletzt aber von Beethoven mit immer höherem, freierem und mächtigerem Geist erfüllt wurde.

Wie im 17. Jahrhundert die „Suite", so wurde nun im 18. die „Sonate" die in der Instrumental-, speciell Clavier-Musik vorherrschende größere Kunstform. Auf eine Schilderung, Charakterisirung derselben gehe ich hier nicht ein, weil sie ja, wenigstens der Vorstellung nach, allgemein bekannt, weil eine solche in zahlreichen theoretischen Schriften und Werken (z. B. in Dommers „musikalischem Lexikon") ausführlich gegeben, zudem aus den vorliegenden Werken durch Analyse ziemlich unschwer zu abstrahiren ist. Nur so viel muß ich hier bemerken, daß nun in dieser neuen Kunstform die streng contrapunktische Arbeit mehr zurück-, dagegen die freimelodische Erfindung mehr hervortritt, daß der polyphone dem homophonen Stil, die contrapunktische der harmonischen Behandlung weicht und das große Kunstgesetz des Contrastes nicht nur in der Ausgestaltung und reicheren Modulation der einzelnen Sätze, deren die Sonate gewöhnlich vier zu zählen pflegt, sondern auch in dem Wechsel der (natürlich verwandten) Tonarten in denselben zur Geltung kommt. Dadurch wird der Phantasie, dem Gestaltungsvermögen größere Freiheit und ein viel weiterer Spielraum gegeben, ja das seelische Gemüthsleben, das sich ja auch in Tönen ausdrücken will, wie das mehr geistige Ideenleben kann jetzt erst, nicht mehr eingezwängt in die engeren Schranken der früheren Kunstart, voll austönen und -schwingen. Die Formen werden im Ganzen weiter und breiter, im Einzelnen weicher, geschmeidiger, — schöner, der die Tongebilde durchdringende Geist nimmt einen immer freieren, kühneren Schwung und Flug, die rein musikalische Arbeit und Gestaltung wird in den höchsten Productionen dieser neuen Kunst, obgleich sie nicht minder groß, nur etwas anderartig ist,

und immer doch die Hauptsache, wenigstens das Fundament bleibt, kaum mehr bemerkt und beachtet, weil nun die Formen ganz zum Ausdruck des seelischen und geistigen Lebens geworden sind, da sie früher noch all zu sehr für sich selbst zu gelten strebten. Im großen Ganzen erscheint daher wirklich, unbeschadet der besonderen Vorzüge, welche anderen, früheren, gebundeneren Formen, insbesondere der Fuge eigen sind, die Sonate als die höchste, reichste und reifste Kunstform, welche die Instrumentalmusik bisher entwickelt hat. Und in ihrem vollen Glanze zeigt sie sich in den Werken Beethovens, welcher die große Kunst-Neuschöpfung, die Haydn begonnen hatte, erst mit titanischer Kraft zu Ende führte — wobei ich nochmals erinnere, daß, wenn man von Beethovens Sonaten-Schöpfungen spricht, freilich zunächst an seine Clavier-Sonaten gedacht wird, daß aber alle seine Duos, Trios und Quatuors bis zu den Symphonien derselben Kunstgattung angehören, indem ihr formeller Bau sich in den Grundzügen durchaus gleicht und nur das verschiedene Material, für welches der Künstler arbeitet, gewisse besondere Stileigenthümlichkeiten bedingt, so daß z. B. ein Quartett für Streich- oder Bogen-Instrumente oder eine Orchester-Symphonie immer, ceteris paribus, eine reichere, strengere Polyphonie zeigen wird, wie eine Solo-Clavier-Sonate. Diese Sonate, von der Clavier-Solo-Sonate bis zum Concert und der Symphonie, bildete nun etwa ein Jahrhundert lang den Mittelpunkt der Kunstthätigkeit auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und ihr entschieden größter Repräsentant ist Beethoven geworden, um den herum sich die anderen in diesem Kunstfache hervorragenden Meister gruppiren lassen. Hier kann indessen fernerhin nur noch von der Claviermusik speciell gesprochen werden.

Was zunächst Haydn und Mozart betrifft, die ja gern mit Beethoven zusammen genannt und mitunter auch als Meister der „Wiener Schule" bezeichnet werden, so ist zu bemerken, daß ihre Clavierwerke zwar auch viel des Schönen, Trefflichen, mitunter sogar Bedeutenden enthalten (es sei beispielsweise von den Schöpfungen des letzteren nur auf seine A moll-Sonate, C moll-Phantasie, G moll-Quartett, mehrere seiner Concerte hingewiesen), daß aber, was diese beiden großen Meister an Claviermusik schufen, im Ganzen für ihre außerordentliche Kunstthätigkeit doch nur als von untergeordneter Bedeutung erscheint. Besonders ist dies von Seite Haydns

der Fall, der selbst nur ein mäßiger Clavierspieler war, während Mozart den bedeutendsten Virtuosen seiner Zeit beigezählt werden konnte. Auch fand Haydn das Instrument selbst, welches damals noch nicht so sehr Mode-Instrument geworden war, noch in einer dürftigeren Gestalt vor, als sein, mehrere Decennien später auf die Welt- und Kunst-Bühne getretener großer Nachfolger. Sein Hauptaugenmerk war dem Orchester zugewendet, welches ihm vor allen seine neuere (nicht neueste!) Ausbildung verdankt, daher es begreiflich ist, daß das damals noch so klangarme Clavier seine Künstler-Phantasie nicht in gleichem Maße reizen konnte, welche dagegen im sogenannten Streich-Quartett und der Orchester-Symphonie die allerherrlichsten Blüthen entfaltete.

Dagegen ist hier aus der im Ganzen noch vor Beethoven liegenden Periode wenigstens noch ein Meister-Künstler zu nennen, nämlich Clementi, der in vielen seiner sehr zahlreichen Sonaten die Spielfülle des Instrumentes schon in einem hohen Grad entwickelt und der, wohl noch in höherem Grade selbst Virtuos, als Mozart, diesen auch lange überlebend, in dieser von ihm, so viel mir bekannt, fast ausschließlich gepflegten Kunstform (der Clavier-Solo-Sonate) viel ungemein Feines, Reizendes, Liebliches, Geistvolles, mitunter in seiner Art geradezu Unvergleichliches geschaffen hat, wofür ich hier nur ganz summarisch die zwei Sonaten in C und jene in D dur (in der, 64 Sonaten umfassenden Breitkopf und Härtelschen Ausgabe mit Nr. 40, 53 und 55 bezeichnet) als Beispiele anführe, die jeder Clavierspieler, nebst so manchen anderen, in seinem Repertoire haben sollte. Ueberwiegend war die Phantasie dieses Künstlers dem Anmuthigen, Feinen, Zarten und Launigen zugewendet. Aber auch eine leidenschaftliche Ader pulsirt in seiner Musik, die ihn zuweilen auch dem Großartigen zustreben und sich zu mächtigerem Ausdruck steigern läßt, wie in seiner H moll-Sonate (Nr. 57), theilweise auch in der »Didone abbandonata« überschriebenen Sonate in G moll (Nr. 64). Mehrere seiner Adagios sind von einer ganz bezaubernden Innigkeit, ja ergreifend tiefem Ausdruck. Seine Form ist knapp, präcis, und gerade auch in dieser Beziehung können seine Werke großentheils als classische Muster gelten. Dabei aber darf anderseits nicht verhehlt werden, daß dieser Meister in seinen Arbeiten sehr ungleich ist und eine große, vielleicht sogar die größere Anzahl seiner Sonaten als ziemlich schwache,

flüchtig hingeworfene, heute allerdings nicht mehr lebensfähige Producte erscheinen, neben welchen aber jene anderen, Kinder echter, genialer Inspiration, in um so glänzenderem Lichte strahlen und um so mehr gepflegt zu werden verdienten.

Freilich die Krone von allem, was in der Instrumental- und speciell Claviermusik seit Bach überhaupt, zumal aber in dieser Kunstform geschaffen worden, bilden *im Ganzen und Großen* die Werke Beethovens, jenes musikalischen Kunst-Heroen, welchen Hans von Bülow einmal mit einem zwar überschwenglich klingenden, aber doch nicht ganz unglücklich gewählten Ausdruck den „incarnirten Musikgott" nannte und auf welchen ein Cornelius (der große Maler nämlich) mit den bewundernden Worten hinwies: „das war ein Künstler", ein Wort, welches in all seiner Schlichtheit aus *solchem* Munde doch so viel zu bedeuten hatte, als wenn Napoleon I. nach einer Unterredung mit Goethe diesen seiner Umgebung mit der Aeußerung vorstellte: voilà un homme. Die ganz incommensurable Größe charakterisiren zu wollen, welche die Kunst Beethovens während seines, ungefähr drei Decennien umspannenden Schaffens vor den Augen und Ohren der staunenden Welt entfaltete, wäre eine hier ganz unmöglich zu erfüllende Aufgabe, deren bloßen Versuch ich mir aber auch glücklicher Weise um so mehr ersparen kann, als dies in zahllosen Schriften und Werken bereits geschehen ist, zu welchen hie und da ein Scherflein beizusteuern mir wohl auch im Laufe des Lebens gegönnt gewesen ist. Es muß hier genügen, zunächst auszusprechen, daß nach und nächst den Werken Bachs die Beethovenschen das Hauptstudium aller derjenigen bilden müssen, welche durch das Studium des Clavierspieles Kunstbildung zu gewinnen wünschen und einen Drang verspüren, das Edelste und Höchste in sich aufzunehmen, was die Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.

Um aber doch *ein* Hauptmoment hervorzuheben, auf welchem diese ganz überschwengliche Größe Beethovens beruht, die, sehr bemerkenswerther Weise, von fast allen Parteien, in welche das musikalische Leben heut zu Tage beinahe eben so sehr gespalten ist, wie das politische, anerkannt wird, so ist es seine (relative) *Universalität*, also genau dieselbe Eigenschaft, welche auch den größten Dichter der neueren Zeit: Shakespeare, und den zweitgrößten, Goethe, charakterisirt und dieses Genius-Trifolium zu einer wahren Leuchte

eines ganzen — man möchte jetzt mitunter fürchten, bereits wieder im Entschwinden begriffenen — Zeitalters machte. Diese (ich wiederhole: relative) Universalität, welche alle Töne der Menschenbrust umspannt, von den zartesten bis zu den gewaltigsten und erschütterndsten, welche die ganze Scala menschlichen Empfindens, soweit es sich in Tönen zu offenbaren vermag (und in welcher Kunst offenbarte sich dieses mächtiger und inniger!), durchwandert, welche uns bald ein liebliches Idyll vorzaubert, dann wieder ein Gemälde des kühnsten Humors entwirft (den Beethoven in allen Nüancen beherrscht), um uns darauf wieder in die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der Tragik zu heben und zu versenken, die uns bald mit dem Unschulds-Auge der Kindheit anlächelt, um bald wieder im Sturme dämonischer Kräfte und Mächte einherzubrausen (deren Geister aber doch immer durch Kunst gefesselt bleiben!), die sich bald in die Volksseele versenkt und mit innigem Behagen deren schlichteste Weisen nachsingt, dann wieder, wie in dem Liederkreis „an die entfernte Geliebte", zu den sublimsten Höhen der Empfindung emporsteigt, die uns im „Fidelio" in himmlischen Lauten das Lied der wandellosen Treue, wie im Adagio der neunten Symphonie das Lied der weltumspannenden Liebe gesungen hat: diese Urkraft, welche mit Riesenarmen das Mark der Erde, zu Tönen krystallisirt, in sich gesogen hat, um dann, in beispielloser Welt-Entfremdung im Aether seligster Selbst-Auflösung (wie ich sagen möchte) zu verdämmern, diese harmonische Stimmung, welche alle positiven Ideale der Menschheit (die ja so deutlich durch seine Tonwerke hindurch schimmern) mit liebender und ehrfurchtsvoller Inbrunst umfaßt und doch auch wieder mit weltvernichtendem Humor über sie hinwegfliegt: diese ganz ungeheure und nie sonst wieder, auf keinem Gebiet, in dieser Fülle, diesem Maße einem Menschengeist verliehen gewesene Proteus-Kraft, der ein eben so gigantisches, völlig unerschöpfliches rein musikalisches Erfindungs- und Gestaltungs-Vermögen zur Seite stand: diese überschwengliche Kraft und Fülle also, diese Harmonie zwischen den äußersten Gegensätzen ist es, auf welche ich, bei Betrachtung, oder eigentlich nur Erwähnung der Werke Beethovens den Nachdruck legen möchte, denn ein irgend näheres Eingehen auf dieselben muß ich mir hier natürlich versagen.

Es gilt, im Ganzen und Großen, von Beethovens Werken genau dasselbe, was man auch an denjenigen Shakespeares hervorge-

flüchtig hingeworfene, heute allerdings nicht mehr lebensfähige Producte erscheinen, neben welchen aber jene anderen, Kinder echter, genialer Inspiration, in um so glänzenderem Lichte strahlen und um so mehr gepflegt zu werden verdienten.

Freilich die Krone von allem, was in der Instrumental- und speciell Claviermusik seit Bach überhaupt, zumal aber in dieser Kunstform geschaffen worden, bilden im Ganzen und Großen die Werke Beethovens, jenes musikalischen Kunst-Heroen, welchen Hans von Bülow einmal mit einem zwar überschwenglich klingenden, aber doch nicht ganz unglücklich gewählten Ausdruck den „incarnirten Musikgott" nannte und auf welchen ein Cornelius (der große Maler nämlich) mit den bewundernden Worten hinwies: „das war ein Künstler", ein Wort, welches in all seiner Schlichtheit aus solchem Munde doch so viel zu bedeuten hatte, als wenn Napoleon I. nach einer Unterredung mit Goethe diesen seiner Umgebung mit der Aeußerung vorstellte: voilà un homme. Die ganz incommensurable Größe charakterisiren zu wollen, welche die Kunst Beethovens während seines, ungefähr drei Decennien umspannenden Schaffens vor den Augen und Ohren der staunenden Welt entfaltete, wäre eine hier ganz unmöglich zu erfüllende Aufgabe, deren bloßen Versuch ich mir aber auch glücklicher Weise um so mehr ersparen kann, als dies in zahllosen Schriften und Werken bereits geschehen ist, zu welchen hie und da ein Scherflein beizusteuern mir wohl auch im Laufe des Lebens gegönnt gewesen ist. Es muß hier genügen, zunächst auszusprechen, daß nach und nächst den Werken Bachs die Beethovenschen das Hauptstudium aller derjenigen bilden müssen, welche durch das Studium des Clavierspieles Kunstbildung zu gewinnen wünschen und einen Drang verspüren, das Edelste und Höchste in sich aufzunehmen, was die Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.

Um aber doch ein Hauptmoment hervorzuheben, auf welchem diese ganz überschwengliche Größe Beethovens beruht, die, sehr bemerkenswerther Weise, von fast allen Parteien, in welche das musikalische Leben heut zu Tage beinahe eben so sehr gespalten ist, wie das politische, anerkannt wird, so ist es seine (relative) Universalität, also genau dieselbe Eigenschaft, welche auch den größten Dichter der neueren Zeit: Shakespeare, und den zweitgrößten, Goethe, charakterisirt und dieses Genius-Trifolium zu einer wahren Leuchte

eines ganzen — man möchte jetzt mitunter fürchten, bereits wieder im Entschwinden begriffenen — Zeitalters machte. Diese (ich wiederhole: relative) Universalität, welche alle Töne der Menschenbrust umspannt, von den zartesten bis zu den gewaltigsten und erschütterndsten, welche die ganze Scala menschlichen Empfindens, soweit es sich in Tönen zu offenbaren vermag (und in welcher Kunst offenbarte sich dieses mächtiger und inniger!), durchwandert, welche uns bald ein liebliches Idyll vorzaubert, dann wieder ein Gemälde des kühnsten Humors entwirft (den Beethoven in allen Nüancen beherrscht), um uns darauf wieder in die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der Tragik zu heben und zu versenken, die uns bald mit dem Unschulds-Auge der Kindheit anlächelt, um bald wieder im Sturme dämonischer Kräfte und Mächte einherzubrausen (deren Geister aber doch immer durch Kunst gefesselt bleiben!), die sich bald in die Volksseele versenkt und mit innigem Behagen deren schlichteste Weisen nachsingt, dann wieder, wie in dem Liederkreis „an die entfernte Geliebte", zu den sublimsten Höhen der Empfindung emporsteigt, die uns im „Fidelio" in himmlischen Lauten das Lied der wandellosen Treue, wie im Adagio der neunten Symphonie das Lied der weltumspannenden Liebe gesungen hat: diese Urkraft, welche mit Riesenarmen das Mark der Erde, zu Tönen krystallisirt, in sich gesogen hat, um dann, in beispielloser Welt-Entfremdung im Aether seligster Selbst-Auflösung (wie ich sagen möchte) zu verdämmern, diese harmonische Stimmung, welche alle positiven Ideale der Menschheit (die ja so deutlich durch seine Tonwerke hindurch schimmern) mit liebender und ehrfurchtsvoller Inbrunst umfaßt und doch auch wieder mit weltvernichtendem Humor über sie hinwegfliegt: diese ganz ungeheure und nie sonst wieder, auf keinem Gebiet, in dieser Fülle, diesem Maße einem Menschengeist verliehen gewesene Proteus-Kraft, der ein eben so gigantisches, völlig unerschöpfliches rein musikalisches Erfindungs- und Gestaltungs-Vermögen zur Seite stand: diese überschwengliche Kraft und Fülle also, diese Harmonie zwischen den äußersten Gegensätzen ist es, auf welche ich, bei Betrachtung, oder eigentlich nur Erwähnung der Werke Beethovens den Nachdruck legen möchte, denn ein irgend näheres Eingehen auf dieselben muß ich mir hier natürlich versagen.

Es gilt, im Ganzen und Großen, von Beethovens Werken genau dasselbe, was man auch an denjenigen Shakespeares hervorge-

hoben hat und im Allgemeinen auch von jenen Goethes gesagt werden kann, daß keines seiner Werke dem anderen gleicht, jedes, natürlich mehr oder minder, immer von einem besonderen Mittelpunkte aus seinen Zauberkreis beschreibt. So ist dies denn gleich auch der Fall mit fast all seinen Clavier-Solo-Sonaten-Schöpfungen, wenn man wenige derselben ausscheidet. Sie stehen, im Ganzen und Großen, sowohl vom allgemein idealen, poetisch-künstlerischem, wie rein musikalischem Standpunkt aus ohne Vergleich erhaben da über allem, was auf diesem Gebiete von früheren oder späteren Meistern geschaffen worden, sie bezeichnen die höchste Vollendung dieser Kunstgattung, zu welcher sich die Productionen Haydns und Mozarts, natürlich auch jene Clementis auf diesem Gebiet im Ganzen nur als Vorstufen verhalten, so wie Bachs großes, wiederholt genanntes Fugenwerk (mit Inbegriff aller dieser Kunstform angehörigen Schöpfungen) als der höchste Canon dieser Kunstgattung erscheint. Und dasselbe gilt auch, ich brauchte dies nicht erst hinzuzusetzen, von all seinen Duos, Trios, Quatuors, nicht minder von seinen Concerten, unter welchen ich das Clavierconcert in Es eben so, wie das Violinconcert als das höchste Ideal dieser Gattung bezeichnen möchte.

Die Form der Sonate (in all ihren Abzweigungen) hat sich unter Beethovens Händen nicht wesentlich gegen diejenige verändert, welche sie durch seine großen Vorgänger erhielt, er hat dieselbe nur durch die gewaltige Seele, die er ihr einhauchte, mächtig erweitert, so sehr, daß dieselbe von seinen ersteren Werken dieser Gattung bis zu seinen letzteren im Ganzen immer gewachsen ist; bis der ungeheure Inhalt, mit welchem er sie erfüllte, in einigen der letzteren, wie der mit opus 106 bezeichneten Riesen-Claviersonate und der weltberühmten, ganz vereinzelt dastehenden, sphynxartigen neunten Symphonie endlich wirklich sogar alles künstlerische Maß überschritt (wenigstens in den Finalsätzen), die schon wie Vorboten der Anarchie erscheinen, welche später in die Kunst eingebrochen ist. Ich hebe nur noch diese weit ausgedehnten, von den mächtigsten Athemzügen geschwellten Adagios hervor, deren seelenvoller Innigkeit in diesem ganzen Kunstgebiete, um das Geringste zu sagen, nur Weniges verglichen werden kann. Auch das Scherzo, welches Beethoven meist an die Stelle des früheren Menuett setzt, muß ich noch speciell erwähnen, da diese Ausdrucksform ganz als ein Product des Beetho-

venschen Genius erscheint, in welcher man ihm, dem Unnahbaren, auch fast noch weniger als im Adagio einen von fern ebenbürtigen Rivalen zur Seite setzen kann.

Und noch ist eine Form zu nennen, welcher Beethoven die höchste Vollendung gegeben hat, nämlich die Variation, die er — sowohl in seinen größeren Werken, wo dieselbe nur als integrirender Theil eines größeren Ganzen erscheint, wie in einigen selbständigen Werken dieser Gattung — mit einem Erfindungsreichthum ausstattet und mit einer Freiheit behandelt, welcher sich auch nur Weniges in den Werken seiner großen Vorgänger (abgesehen von dem erwähnten gewaltigen Variationenwerke Bachs) vergleichen läßt, einer Freiheit, die freilich in den 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli schon fast zur Willkür wird, die aber in den Variationen über ein Thema aus der Sinfonia eroica vielleicht das edelste, genialste, glänzendste Werk dieser Gattung hervorgebracht hat, das überdies auch wegen seiner schon fast ganz „modernen", virtuosen Behandlung der Claviertechnik bemerkenswerth erscheint.

Unter den Componisten dieser Periode dürften in dieser Kunstgattung zunächst noch als die bemerkenswertheften und einflußreichsten hervorzuheben sein: Hummel, Cramer und Field. Es sind dies gleichmäßig keine „Genien", aber sehr große Talente, jeder mit besonderen Vorzügen ausgestattet. Am bedeutendsten möchte unter ihnen der Erstgenannte erscheinen, der aber zugleich durch seine Richtung auf das Aeußerliche, den Effect, durch die Einführung eines gewissen Neu-Rococo in die Kunst, durch das Ueberwiegen der, wenn auch von seinem musikalischen Geschmack eingegebenen Phrase in seinen Werken, bei dem großen Ansehen, in welchem er und im Uebrigen mit Recht) stand, viel zu dem Verderbniß beitrug, in welches die Kunst bald nach Beethovens Tod verfiel, und das man im Allgemeinen als die Herrschaft des Virtuosenthums bezeichnen kann. Hummel war selbst ein vielbewunderter Virtuos, und seine Werke sind, bei allem Reichthum des musikalischen Fond, aller Tüchtigkeit und Gediegenheit der (nur häufig in der formellen Gestaltung etwas weitschweifigen) Arbeit, doch meist zu sehr, zu absichtlich und bemerkbar darauf angelegt, die technische Kunstfertigkeit des Spielers zur Geltung zu bringen, um an ihnen eine ganz reine künstlerische Freude haben zu können. Dies ist selbst bei denjenigen Werken der Fall, welche sich bis heute am meisten im Curse

erhalten haben: dem großen Septett in D moll und den beiden großen, immer noch beliebten Concerten in A und H moll, es beeinträchtigt auch die künstlerische Wirkung einer sonst in großen Zügen angelegten Arbeit, wie die Sonate in Fis moll, dagegen erscheint vielleicht am mindesten von diesem ästhetischen Schatten (der vielleicht selbst ein wenig aus ethischen Regionen herüber spielt) verdunkelt die sehr schöne, fast in den edeln Conturen eines griechischen Tempels angelegte vierhändige Sonate in As dur. Bei alledem behaupten doch auch die vorgenannten geist- und geschmackvollen Arbeiten, welchen ich noch etwa die Solo-Sonaten in D (mit einem sehr originellen Scherzo und prächtig gearbeitetem Finale), in Es und F moll, die Phantasie in Es dur, wie die Trios in E und Es dur beifügen möchte, ihren nicht zu unterschätzenden, heute wohl, wie es scheint, etwas zu gering geachteten Kunstwerth. Man möchte Hummel fast unseren musikalischen Wieland nennen, mit welchem er auch (als Hofcapellmeister in Weimar) gleiche Lebensluft athmete. Bekanntlich hat Hummel auch sich durch Abfassung einer Clavierschule verdient gemacht, welche, wie auch Clementis »Gradus ad Parnassum«, noch vielfach zur Basis des Unterrichts genommen wird.

Auch Cramer hat, wie bekannt, ein Studienwerk (Etüden) geliefert, deren erstere Theile einen gewissen musikalischen Werth glücklich mit dem technisch-pädagogischen Zwecke verbinden, welches in den späteren Theilen minder der Fall ist. Sogar lebt er in dem Andenken der jetzigen clavierspielenden Generation fast nur noch durch eben diese Etüden fort, und man weiß kaum mehr, oder beachtet es nicht, daß wir von diesem sehr begabten Autor eine ganze Reihe von Concerten besitzen, welche ich theilweise den vorgenannten Hummelschen nicht nur gleichzustellen geneigt bin, sondern in mancher Beziehung denselben noch überlegen erachte, indem zwar auch in ihnen, wie es diese Kunstform ihrer praktischen Bestimmung nach fast unvermeidlich mit sich bringt, die Phrase sehr überwuchert, die mir aber bei ihm noch durchgeistigter erscheint, als dies vielfach doch in Hummels Werken der Fall ist. Fast nur allein Beethovens Genius vermochte auch dieser Klippe beinahe gänzlich auszuweichen. Auch einige ganz köstliche Sonaten und kleinere Claviercompositionen, wenig mehr gekannt, besitzen wir von ihm, welche mitunter einen Ton anschlagen, der fast an Schumann erinnern könnte. Wäre in der musikalischen Literatur irgend der Brauch heimisch,

wie in der poetischen, so müßte eine neue Ausgabe der Werke dieses Autors sehr willkommen erscheinen, jedoch nur in sorgfältiger Auswahl, da allerdings unter seinen Arbeiten, mit welchen er später immer mehr der Mode und dem Gelderwerb huldigte, sich mehr noch als bei Clementi viel des Schwachen, ja Ungenießbaren, in selbstgefälliger Eitelkeit oder nur aus sehr äußerlichen Absichten flüchtig Hingeschriebenen befindet.

Field endlich, welcher auf seine Zeitgenossen den meisten Einfluß als ausübender Virtuos hatte, theilt mit Cramer insoweit das gleiche Schicksal, als sein Name fast nur noch in Verbindung mit den niedlichen (sogenannten) Notturnos erscheint, welche er selbst so unvergleichlich gespielt haben soll und die allein eine neuere Ausgabe erlebt haben, Niemand mehr aber, zum Theil freilich unter dem überwältigenden Eindruck, welchen Beethovens Schöpfungen hinterlassen haben, von seinen ungleich bedeutenderen, im Einzelnen oft geradezu genial ausgeführten Sonaten spricht, und auch ein so brillantes Werk, wie sein E-dur-Concert, welches Schumann entzückte (und meine Wenigkeit auch), ziemlich vergessen scheint.

Und was ich hier von Field bemerkte, wäre auch von einem andern zeitgenössischen Componisten, von Tomaschek, zu sagen, in dessen Sonaten für den, der sie beachten wollte, mancher kleine köstliche Schatz zu heben stünde, wie nicht minder in vielen seiner sehr zahlreichen kleineren Compositionen, deren sich auch nur ein sehr geringer (und, wie mir scheinen will, nicht durchaus der werthvollste Theil, über dem Ueberschwemmungs-Niveau erhalten hat, in welches einmal, aus freilich ziemlich begreiflichen Ursachen, aber doch sehr entgegen der Erhaltungskraft, welche die Productionen der poetischen Muse behaupten, der unermeßlich größere Theil auch des Besseren, ja selbst Besten der musikalischen Literatur nach einiger Zeit zu versinken pflegt.

Von noch höherer Begabung als die eben Genannten war C. M. Weber, wenn auch mehr auf anderem Gebiet, nämlich dem der Oper, auf welchem er geradezu Epoche machte, während er als Instrumental-Componist keine gleich hervorragende Stelle einnimmt. Aber seine Clavier-Sonaten sind doch, wenn sie auch nicht das classische Gepräge der Beethovenschen an sich tragen, als höchst geistvolle, reizende, liebenswürdige Compositionen hervorzuheben, in welchen derselbe Feuergeist pulsirt, der den Componisten des „Freischütz", „Oberon" und der „Euryanthe" durchdrang. Seine

kleine, geniale Tondichtung „Die Aufforderung zum Tanz“ ist bis heute ein Lieblingsstück der clavierspielenden Welt geblieben und gibt der modernen „Bravour“, wie auch die Sonaten, schon ziemlichen Spielraum, so daß eine überfirnißende Bearbeitung derselben, wie sie neuerlich von Tausig gegeben wurde, überflüssig, ja verwerflich erscheint.

Aber noch ein anderer Genius wurde in dieser Epoche, gerade an der Grenzscheide der beiden Jahrhunderte der Welt geschenkt, in seiner Art ein nicht minder erstaunliches Phänomen wie nur etwa ein Sebastian Bach, dem er an ursprünglichem Ton-Genie völlig gleichsteht, wenn sich dieses auch in ganz anderer Richtung entfaltete und in den großen Formen der Instrumentalmusik nicht die reine Kunstvollendung erreichte, welche seine großen Vorgänger als „mustergültige“ Typen dieser Kunstgattung erscheinen läßt, sonst aber ein in dem wunderbarsten Glanze schimmerndes Meteor. Ich spreche nämlich von Franz Schubert, dem geliebten, in seiner Art auch völlig unvergleichlichen Tondichter, dem einzigen unter den unsterblichen, der auch seine physische Geburtsstätte in Wien selbst hatte, wo man ihm auch zuerst von allen ein Denkmal errichtet hat, an einer Stelle, wie dieselbe nicht glücklicher gewählt werden konnte. Denn als ein blühender Garten voll der mannigfachsten duftversprühenden Gewächse erscheinen seine Schöpfungen, und in eben einem solchen Garten thront nun der Liedergott im Abbild, umblüht von Floras reizenden Kindern, umschwärmt von munterem Vogelgesang. Ich ahme Bülows vorhin gedachtes Beispiel nach und creire diesen meinen besonderen Liebling auch zum Gott; da wir aber in Beethoven, dem sich ja der Herrliche selbst stets aufs bescheidenste unterordnete, schon den „incarnirten Musikgott“ besitzen, so mag er unser „Liedergott“ heißen: Apollo neben Jupiter. In der That wird ja auch, wenn man die Ueberfülle der Productionen überblickt, welche dieser Geist in unerschöpflicher und kaum begreiflicher Triebkraft während eines so kurzen Erdenlebens aus sich hervorbrachte, der höchste und reinste Preis im Ganzen und Großen immer seinen Lieder-Schöpfungen zuzuerkennen sein, denn auf diesem Gebiet erscheint er ganz eigentlich als bahnbrechend und schlägt er, im Ganzen und Großen, jede Concurrenz, selbst die des größten unter seinen Nachfolgern, Robert Schumanns.

Aber Schuberts Phantasie war so unermeßlich reich (keiner

unserer Ton-Heroen hat eine reichere besessen), daß sie sich unmöglich in einem verhältnißmäßig so engen Bette, wie es die Liedercomposition darbietet, ausleben konnte, sondern nach allen Kunstformen ausgriff, welche er rings um sich in Uebung fand.

Da ich nun aber hier hauptsächlich nur von der Claviermusik und deren Entwicklung zu sprechen, da ich mich überdies aus Rücksichten der Zeit aufs äußerste zu beschränken habe, so kann ich mir nur noch wenige Worte über Schuberts Claviercompositionen gestatten. Sie sind zahlreich und werthvoll genug, daß sie beinahe für sich allein schon genügten, ihrem Autor, der kaum das Jünglingsalter überlebte (was bei Beurtheilung seiner Kunstthätigkeit immer wohl zu erwägen), den Ruhm einer starken Productivität einzubringen und ihm eine glänzende Stelle in der Kunstliteratur zu sichern — ob sie gleich in der fast unübersehbaren und, wie gesagt, für ein Product kaum zehnjähriger Thätigkeit überhaupt schwer faßbaren Masse seiner Hervorbringungen beinahe verschwinden. Ich hebe unter diesen nur die zehn Solo-Clavier-Sonaten heraus, die Phantasie in C, die beiden Trios in Es und B, unter den vierhändigen die „Lebensstürme", das Divertissement hongroise, die Märsche und Tänze, von seinen sonstigen kleineren Tongebilden die Impromptus und »moments musicals«. Fast ausnahmslos begegnen wir in fast allen den genannten Werken dem tiefsten, zartesten Gemüth und einer überaus reichen, üppigen Phantasie, einer Phantasie, deren überquellende Ueppigkeit der jugendliche Tondichter nur schwer in jene maßvollen Schranken einzudämmen vermochte, welche die musikalischen Formengesetze, und nicht die bloß conventionellen, fordern, um in uns den Eindruck jener geschlossenen künstlerischen Einheit zu erwecken, welche den Werken Beethovens, insbesondere denen seiner mittleren Periode, bei allem Reichthum der Ideen, bei aller Pracht und Weite des Baues in so unvergleichlicher Weise innewohnt. Am herrlichsten, weil durch solche ästhetische Uebelstände am mindesten getrübt, erscheint daher auch hier Schubert in den kleineren Gebilden, wie den vorbezeichneten, und in mehr rhapsodischen Compositionen, wie dem „Divertissement hongroise", in welch letzterem Werke speciell der den Puszta-Klängen innewohnende melodische und rhythmische Zauber zu so künstlerisch-genialer, pracht- und klangvoller Erscheinung gebracht worden ist, wie in keinem zweiten, anderen Werke (denn auch Liszts Ungarische Rhapsodien

dürfen, obwohl nach Seite der Technik und des Colorites eine glänzende Arbeit, nicht mit ihm verglichen werden).

Märsche aber und Tänze (ich meine die „deutschen Tänze" und die »valses nobles«) von einer so genialen Erfindung und in welchen die diesen Formen wesentliche rhythmische Bedeutung mit so urkräftigem Behagen hervorträte, besitzt außerdem die ganze musikalische Literatur nicht mehr, oder doch wenigstens nicht all zu viele. — Die vorgenannte, von Liszt bekanntlich auch dem Orchester zugeeignete Phantasie in C (ein Product noch seiner früheren Jugend) erscheint als ein Prototyp für den brausenden Ungestüm dieses hochgenialen Geistes, der ihn leider nicht selten, wie auch hier, auf labyrinthische Irrwege und zu wahren Ungeheuerlichkeiten hinriß. Der hohe Werth und Reiz der erwähnten Sonaten und Trios aber beruht im Ganzen mehr auf der Schönheit einzelner Theile, dem Melodienfluß, der sie durchströmt und den wunderbaren (insbesondere auch harmonischen) Details der Ausführung, als (mehrentheils) auf der eigentlichen „Composition", welche, wie gesagt, in ihrer luxurirenden Weitschichtigkeit zu oft die fest in sich geschlossene Kraft vermissen läßt. Ich möchte, wie Hummel unseren musikalischen Wieland (und Beethoven etwa unseren musikalischen Shakespeare), so Schubert unseren musikalischen Walter Scott nennen. In diesen beiden Genien bemerken wir die gleiche, fast grenzenlose Fülle der Einbildungskraft, mit welcher die Unfähigkeit einer strengen Concentration nahe zusammenhängt. Beider Productionen charakterisirt diese frühlingsartige, blühende Jugendfrische, durch welche auch eben diese beiden Dichter (lange Zeit wenigstens!) vor allem das Entzücken der Jugend gewesen sind. Hiermit muß ich, von der Zeit gedrängt, von diesem Wunder-Genius schon Abschied nehmen.

Ziemlich am Schlusse des dritten Decenniums dieses gegenwärtigen Jahrhunderts hatten diese beiden großen Genien: Beethoven und Schubert, ihre Künstlerlaufbahn vollendet. Ein volles Jahrhundert lang hatte sich die musikalische Kunstbewegung, seit Haydn von einem neuen Punkt aus beginnend (der freien Entwicklung des melodisch-harmonischen Stiles) größtentheils auf süddeutschem, speciell österreichischem Boden, noch specieller innerhalb der Capitale, in welcher wir uns hier versammelt befinden, vollzogen. Die beiden hervorragendsten Meister dagegen, welche dieselbe weiterführen und, von ihrem Genius geleitet, in neue Bahnen zu lenken bemüht sind,

Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann, gehören wieder dem Norden an. Sie trafen die Kunst, wie sie geübt wurde, im Allgemeinen in einem Zustande der Verflachung und Entartung an, unter deren Einfluß schon Beethoven und Schubert gelitten hatten, und gegen welchen der letztgenannte, nämlich Schumann, selbst mit den Waffen des Wortes anzukämpfen, zehn Jahre lang bemüht war. Gerade die Vorherrschaft, welche das Clavier einer- und (wie ich in Parenthese hinzufüge) die italiänische Oper anderseits gewonnen, wie die Richtung, welche angesehenste Repräsentanten der Claviermusik, Hummel voran, genommen hatten, führten solche Verflachung und Entartung herbei. Alle Kunst drohte in einem seichten, leeren Phrasenthum, einem bloß sinnlichen Geklingel unterzugehen, und das Virtuosenthum fing an, besonders seit dem Auftreten Liszts und Thalbergs, die erste Rolle zu spielen und die Lorbeeren (und nicht bloß diese!) einzuernten, welche den großen, schaffenden Genien in viel spärlicherem Maße zu Theil geworden waren, um nicht mehr zu sagen.

Mit dem ganzen Ernste einer echt künstlerischen Natur trat Mendelssohn dieser Verwilderung entgegen, der auch am meisten dazu beitrug, das halberloschene Andenken an Sebastian Bach, den in manchem Betracht größten Tonmeister aller Zeiten, wieder lebendig zu erwecken. Er sowohl, wie sein genialer, nur wenig jüngerer Zeitgenosse R. Schumann haben der Tonkunst, welche eigentlich im Ganzen (wie auch R. Wagner immer behauptet, und ich glaube nicht mit Unrecht) ihren großen Kreislauf schon vollendet hat (denn jede Kunst erschöpft sich endlich), noch gewisse neue Elemente zugeführt, welche jedoch auf dem Gebiete der Claviermusik in den Productionen Schumanns, insbesondere den kleineren, noch entschiedener hervortreten, als in jenen Mendelssohns.

Bevor ich jedoch zu diesen beiden hervorragendsten Repräsentanten der jüngsten Phase der Tonkunst, welchen in einiger Hinsicht noch Chopin beizugesellen ist, übergehe, um mit einer summarischen Betrachtung ihrer Kunstthätigkeit, so weit dieselbe in den Kreis des hier gewählten Themas fällt, diesen Vortrag abzuschließen, gedenke ich nur vorher noch, der Vollständigkeit wegen, soweit von solcher hier überhaupt die Rede sein kann, zweier Künstler, von welchen der eine sowohl als Componist, wie als Virtuos und als Lehrer mehrere Decennien hindurch auch bedeutenden Einfluß ausübte,

nämlich Ignaz Moscheles, der andere aber, Ludwig Berger, zwar für die allgemeine Kunstentwicklung von keiner bemerkenswerthen Bedeutung geworden ist, aber von Seite wenigstens der clavierspielenden Welt noch heute mehr Beachtung verdienen dürfte, als ihm jemals zu Theil geworden zu sein scheint.

Moscheles gehört als Clavier-Componist im Ganzen der von Hummel angebahnten Richtung an und sein Concert in G moll darf als eines der edelsten Producte derselben gerühmt werden. Sein geistreiches, interessantes Concert phantastique dagegen athmet einen leidenschaftlicheren, heißeren Ton, als er Hummels Compositionen eigenthümlich zu sein pflegt, da selbst diejenigen pathetischen Gehaltes nur selten einen gewissen akademischen Charakter verleugnen. Allgemeine Beliebtheit hat sich, auch um seiner technischen Nützlichkeit willen, sein großes Studienwerk erworben, da dieses Etüdenwerk mit glücklichem Geist und Geschmack das utile cum dulci verbindet und den vorzüglichsten, empfehlenswerthesten Werken dieser Gattung beigezählt werden darf, die leider einige Decennien hindurch all zu sehr gewuchert und viel Unkraut erzeugt hat, worunter die Czernyschen Etüden, welche, allen musikalisch-künstlerischen Inhaltes und Reizes baar, den jugendlichen Spieler zur ganz rohen Arbeitsmaschine degradiren. In einem dritten Theile, welchen der Componist den beiden ersten jenes Studienwerkes nachfolgen ließ, bemerkt man insbesondere auch schon jenes Streben nach sogenanntem charakteristischem Ausdruck, welches für die neuere, vielmehr neueste Kunstphase so bedeutsam geworden ist, und mit dem Stichworte „Programmmusik" bezeichnet zu werden pflegt. Doch möchte im Ganzen jener dritte Theil den beiden ersten nachstehen und ist vielfach etwas schwülstig gerathen.

Von Berger muß ich mich begnügen hier den Namen genannt zu haben und darauf hinzuweisen, daß wir auch von ihm, außer einigen theilweise höchst trefflichen Sonaten, vor allem ein wahrhaft geniales Etüdenwerk besitzen, welches, so wie es ebenfalls „sehr nützlich zu spielen ist", zugleich einen überaus feinen künstlerischen Genuß bietet — musikalischer Champagner — wie er uns freilich später noch moussirender geboten wurde.

Weniger von Mendelssohn, dessen Werke im Ganzen einen durchaus mehr gehaltenen Charakter an sich tragen, als von Schumann, zumal in seinen Jugend-Productionen, und von Chopin, dem

im Champagnerreiche ausgereiften Polen, dessen Muse bald ein schwärmerisch-melancholisches, düster-leidenschaftliches, dann wieder übermüthig-keckes, ja kokettes Antlitz zeigt und sich in nervöser Reizbarkeit gerne in sinnlichen Klangreizen einwühlt.

Mendelssohn, bekanntlich, wie Moscheles, jüdischer Abstammung, erscheint für eine Geschichte der Clavier-Musik insofern von minder hervorragender, so zu sagen epochemachender Bedeutung (obgleich gerade er am entschiedensten „Schule gemacht" hat), als sich kaum sagen läßt, daß er auf diesem Gebiete der Kunst ein wesentlich neues Element zugeführt hätte, wenn er auch eine gewisse Stilbesonderheit ausbildete, welche die allgemeinste Nachahmung fand. Auch hat Mendelssohn seine große Kunstthätigkeit nie in so concentrirter Weise dem Clavier zugewendet, als dies bei Chopin der Fall war, der fast ganz darin aufging, und bei Schumann in seiner ersten Periode. War doch eines seiner brillantesten Erstlingswerke ein Orchesterwerk, die überaus reizende, hochgeniale Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum". In seinen so berühmt und beliebt gewordenen sogenannten „Liedern ohne Worte" für das Pianoforte hat er zwar gewissermaßen eine neue Form gegeben, aber nicht nur, daß man z. B. auch Beethovens Adagio der Cis moll-Sonate, Fields Notturnos nicht unschicklich als Lieder, oder Gesänge ohne Worte bezeichnen könnte, so bildet ja das Vorwalten der Cantilene und damit einer mehr homophonen Gestaltung überhaupt das charakteristische Merkmal der neueren Instrumentalmusik, welches, unter dem Einflusse der Liedcomposition, am entschiedensten schon bei Schubert hervorgetreten war, wie ja auch in Haydns, Mozarts und Beethovens Werken im Verhältniß zu den Bachschen das contrapunktische, polyphone Element gegen das melodisch-harmonische, homophone zurücktritt. Mendelssohn hatte sich, obwohl ein sehr reicher Geist, doch Beethoven, dem Unvergleichlichen, an Erfindungskraft beträchtlich nachstehend, eine ganz eigenthümliche Phraseologie gebildet, welche, wenn auch in geistreichen Varianten, in den meisten seiner Instrumental-, wenigstens Clavierwerke immer wiederkehrt, wodurch dieselben eine gewisse Manierirtheit erhalten — die sich indessen auch bei Mozart (viel mehr als bei Haydn) bemerken läßt, und von welcher unter allen epochalen Componisten und Tondichtern alter und neuer Zeit überhaupt nur Beethoven und Schubert völlig frei erscheinen. So herrscht auch

nämlich Ignaz Moscheles, der andere aber, Ludwig Berger, zwar für die allgemeine Kunstentwicklung von keiner bemerkenswerthen Bedeutung geworden ist, aber von Seite wenigstens der clavierspielenden Welt noch heute mehr Beachtung verdienen dürfte, als ihm jemals zu Theil geworden zu sein scheint.

Moscheles gehört als Clavier-Componist im Ganzen der von Hummel angebahnten Richtung an und sein Concert in G moll darf als eines der edelsten Producte derselben gerühmt werden. Sein geistreiches, interessantes Concert phantastique dagegen athmet einen leidenschaftlicheren, heißeren Ton, als er Hummels Compositionen eigenthümlich zu sein pflegt, da selbst diejenigen pathetischen Gehaltes nur selten einen gewissen akademischen Charakter verleugnen. Allgemeine Beliebtheit hat sich, auch um seiner technischen Nützlichkeit willen, sein großes Studienwerk erworben, da dieses Etüdenwerk mit glücklichem Geist und Geschmack das utile cum dulci verbindet und den vorzüglichsten, empfehlenswertheften Werken dieser Gattung beigezählt werden darf, die leider einige Decennien hindurch all zu sehr gewuchert und viel Unkraut erzeugt hat, worunter die Czernyschen Etüden, welche, allen musikalisch-künstlerischen Inhaltes und Reizes baar, den jugendlichen Spieler zur ganz rohen Arbeitsmaschine degradiren. In einem dritten Theile, welchen der Componist den beiden ersten jenes Studienwerkes nachfolgen ließ, bemerkt man insbesondere auch schon jenes Streben nach sogenanntem charakteristischem Ausdruck, welches für die neuere, vielmehr neueste Kunstphase so bedeutsam geworden ist, und mit dem Stichworte „Programmmusik" bezeichnet zu werden pflegt. Doch möchte im Ganzen jener dritte Theil den beiden ersten nachstehen und ist vielfach etwas schwülstig gerathen.

Von Berger muß ich mich begnügen hier den Namen genannt zu haben und darauf hinzuweisen, daß wir auch von ihm, außer einigen theilweise höchst trefflichen Sonaten, vor allem ein wahrhaft geniales Etüdenwerk besitzen, welches, so wie es ebenfalls „sehr nützlich zu spielen ist", zugleich einen überaus feinen künstlerischen Genuß bietet — musikalischer Champagner — wie er uns freilich später noch mousirender geboten wurde.

Weniger von Mendelssohn, dessen Werke im Ganzen einen durchaus mehr gehaltenen Charakter an sich tragen, als von Schumann, zumal in seinen Jugend-Productionen, und von Chopin, dem

im Champagnerreiche ausgereiften Polen, dessen Muse bald ein schwärmerisch-melancholisches, düster-leidenschaftliches, dann wieder übermüthig-keckes, ja kokettes Antlitz zeigt und sich in nervöser Reizbarkeit gerne in sinnlichen Klangreizen einwühlt.

Mendelssohn, bekanntlich, wie Moscheles, jüdischer Abstammung, erscheint für eine Geschichte der Clavier-Musik insofern von minder hervorragender, so zu sagen epochemachender Bedeutung (obgleich gerade er am entschiedensten „Schule gemacht" hat), als sich kaum sagen läßt, daß er auf diesem Gebiete der Kunst ein wesentlich neues Element zugeführt hätte, wenn er auch eine gewisse Stilbesonderheit ausbildete, welche die allgemeinste Nachahmung fand. Auch hat Mendelssohn seine große Kunstthätigkeit nie in so concentrirter Weise dem Clavier zugewendet, als dies bei Chopin der Fall war, der fast ganz darin aufging, und bei Schumann in seiner ersten Periode. War doch eines seiner brillantesten Erstlingswerke ein Orchesterwerk, die überaus reizende, hochgeniale Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum". In seinen so berühmt und beliebt gewordenen sogenannten „Liedern ohne Worte" für das Pianoforte hat er zwar gewissermaßen eine neue Form gegeben, aber nicht nur, daß man z. B. auch Beethovens Adagio der Cis moll-Sonate, Fields Notturnos nicht unschicklich als Lieder, oder Gesänge ohne Worte bezeichnen könnte, so bildet ja das Vorwalten der Cantilene und damit einer mehr homophonen Gestaltung überhaupt das charakteristische Merkmal der neueren Instrumentalmusik, welches, unter dem Einflusse der Liedcomposition, am entschiedensten schon bei Schubert hervorgetreten war, wie ja auch in Haydns, Mozarts und Beethovens Werken im Verhältniß zu den Bachschen das contrapunktische, polyphone Element gegen das melodisch-harmonische, homophone zurücktritt. Mendelssohn hatte sich, obwohl ein sehr reicher Geist, doch Beethoven, dem Unvergleichlichen, an Erfindungskraft beträchtlich nachstehend, eine ganz eigenthümliche Phraseologie gebildet, welche, wenn auch in geistreichen Varianten, in den meisten seiner Instrumental-, wenigstens Clavierwerke immer wiederkehrt, wodurch dieselben eine gewisse Manierirtheit erhalten — die sich indessen auch bei Mozart (viel mehr als bei Haydn) bemerken läßt, und von welcher unter allen epochalen Componisten und Tondichtern alter und neuer Zeit überhaupt nur Beethoven und Schubert völlig frei erscheinen. So herrscht auch

in Mendelssohns Claviermusik im Ganzen ein gewisser sentimental-elegischer Zug einer-, eine nervös-leidenschaftliche Aufgeregtheit anderseits, welche indessen ebenfalls einen Grundzug aller neueren Kunst bildet, vor. Die plastische Ruhe, die schöne, innerlich beseligte Harmonie, in welcher Haydns und Mozarts, zum größeren Theile auch noch Beethovens Schöpfungen gleich Silberschwänen dahinziehen oder adlerartig, in majestätischem Fluge das Wolkenmeer durchsegeln, ist aus der Kunst (im Ganzen und Großen!) geschwunden. Die blühende Muse verräth einen kränkelnden Zug und ihre Kundgebungen zeigen mitunter eine bedenkliche Aehnlichkeit mit Fieberträumen. Indem man die Trias der drei großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven fast wie eine Einheit betrachten könnte, deren Elemente sich im Laufe einer hundertjährigen Entwicklung potenzirten, ließe sich sagen, daß die bei diesen Meistern so fest ausgebildete Melodie seither in ein unruhiges Schwanken gerieth und immer mehr der geistreichen, aber ruhelos auf- und niederwogenden Phrase wich. Die Tonkunst macht dieselbe Wandlung durch, welche wir auch in den Phasen der Malerei beobachten: die Zeichnung tritt zurück, indem die Umrisse der Gestalten immer mehr zerfließen, das coloristische Element drängt sich in den Vordergrund. Diese Wandlung ist nach den verschiedenen Seiten hin schon durch Beethoven, in den Werken seiner letzten Periode, durch Schubert einer-, wie durch Hummel und die Virtuosen-Richtung anderseits vorbereitet und durch den Gang der allgemeinen Geistes- und Kunstbildung befördert worden. Und sie tritt gerade in Schumanns Productionen, sowohl nach der positiven, wie negativen Seite am markantesten hervor, weshalb ich nur bei ihnen noch etwas ausführlicher verweile.

Ueber Mendelssohns einschlägige, nämlich Clavier-Werke begnüge ich mich daher zu bemerken, daß dieselben, bei all dem, wodurch sie so sehr gegen die Productionen seines großen, übergewaltigen und schlechthin unnahbaren Vorgängers, Beethovens, zurückstehen, doch eine reiche Fülle reizenden und geistreichen Tonlebens in sich bergen. Ich nenne nur ausdrücklich und ganz beispielsweise das Concert in D moll, die herrlichen Variationen in Es, die schöne Clavier-Cello-Sonate in D, die zwar nicht formstrengen, aber geistvollen Fugencompositionen, die immer mit zu den edelsten Erzeugnissen der Ton-Muse gezählt werden müssen, und

vielleicht wären auch die bereits erwähnten, meist sehr lieblich und interessant erfundenen „Lieder ohne Worte", schon wegen des bedeutenden Einflusses, welchen sie nach mehr als einer Seite hin ausübten, hier ausdrücklich hervorzuheben. Insbesondere war es, wie bekannt, das Elfenhafte, dessen Ausdruck dem großen Künstler am Vorzüglichsten und Genialsten gelang, weshalb wir diese Ausdrucksweise auch so häufig bei ihm wiederkehrend finden, wie sie ja gleich in seiner ersten größeren, erstaunlicher Weise schon in seinem 17. Lebensjahre ausgeführten Tondichtung, der Sommernachtstraum-Ouvertüre, die vorwaltende ist. Waren ja auch in der Poesie und Malerei damals mit Vorliebe die Schemen der Elfen und Nixen wieder wachgerufen worden, die mit Mendelssohn ihren triumphirenden und wohl glänzendsten Einzug in das Tonreich hielten, welches gerade für diese in der menschlichen Phantasie geborenen luftigen Wesen die geeignetsten Ausdrucksmittel besitzt.

Man bezeichnet ja jene Epoche der jetzt zuerst innig verbundenen Poesie und Tonkunst, welche sich im Beginne dieses Jahrhunderts entwickelte, und an deren Ausgang wir stehen, gewöhnlich als die „romantische". Der (relative) Gegensatz des sogenannten Classischen und Romantischen aber wird in das Vorwalten der plastischen Gestaltung, in das Maßvolle der Composition und des Ausdruckes dort gegen die hier vorwaltende Neigung zu dämmerhaften Umrissen und zu Ueberschwenglichkeit des Gefühlsausdruckes gesetzt. In diesem Sinne sind Componisten wie Händel, Haydn, Mozart und Beethoven in seinen beiden ersten Perioden als Classiker zu bezeichnen. Dagegen hat schon der alt-ehrwürdige Bach ein stark romantisches Element in sich, wie solches z. B. in dem Adagio des früher gedachten italiänischen Concertes ganz wundersam sich offenbart, in den Werken aus Beethovens dritter Periode, wie in jenen Schuberts enthüllt dieser Geist der Romantik einerseits seine mystisch-dämonischen Tiefen, wie er anderseits seine farbenschillernde Pracht entfaltet.

Dieses romantischen Geistes voll sind die kleinen, oft nur wie hingehauchten Gebilde Chopins, des Sprossen der ritterlichen und unglücklichen Nation der Polen, ihres bedeutendsten Repräsentanten auf musikalischem Kunstgebiet. Ich sage: „die kleinen", weil in ihnen der Schwerpunkt seiner künstlerischen Bedeutung liegt, weil diese kleineren Formen, die er auch überwiegend gepflegt hat, der

Eigenthümlichkeit seiner zwar sehr einseitigen, aber innerhalb engerer Schranken wahrhaft genialen Begabung auch am angemessensten waren. Ganz und gar ein Sohn seines Vaterlandes, repräsentiren sich auch seine glänzenden, farbenprächtigen Polonaisen und seine bald feurig-kecken, bald schwärmerisch-melancholischen Mazurkas als die Glanzseiten seiner ganz eigenartigen, häufig aber krankhaft afficirten und ganz maßlos verschnörkelten und verkräuselten Productionen. Doch wäre es ungerecht, neben ihnen nicht wenigstens auch seine Concerte hervorzuheben, besonders jenes in E moll, dessen Orchester-Introduction z. B., tiefsinnig concipirt, von einem so edeln und maßvollen Geiste erfüllt ist, daß sie wohl auch Beethoven geschrieben haben könnte, wie es merkwürdiger Weise unter den Werken Beethovens, der doch sonst wahrlich nicht das mindeste mit Chopin gemein hat, auch wenigstens ein Stück giebt (außer dem Adagio der Cis-moll-Sonate), welches allenfalls auch von Chopin herrühren könnte, nämlich das (sehr kurze) Adagio des G-dur-Concertes, welches ganz jenen, ich möchte sagen, todesmatten Geist athmet, der uns so häufig aus Chopins ätherischen Tongebilden anhaucht, für welche Stimmungs-Nüance der Franzose den so bezeichnenden Ausdruck: languissant besitzt. Dagegen sind bekanntlich so viele andere Compositionen dieses Tondichters nichts weniger als „ätherisch" und verlangen vielmehr Spielerhände mit eisernen Muskeln und Sehnen, wie auch von einer physischen Spannkraft, wie sie nur Auserwählten zu Theil wird. Letzteres z. B. seine zwölf großen, meistentheils sehr geist- und poesievollen Etüden, welche, innerhalb der Kunst (zum Theil wohl bereits außer ihren Grenzen liegend), so ziemlich schon den Chimborasso technischer Schwierigkeit repräsentiren und die Spitze eines heutigen »Gradus ad Parnassum« bilden könnten. So sehr man aber auch dieses phantastische Ueberwuchern der Tonphrase bedauern und aus der Kunst ausschließen möchte, so ist doch anderseits nicht zu leugnen, daß dieses Element z. B. in dem vorgedachten Concert von Chopin, den man einen musikalischen Klingsor nennen möchte, mit entzückender Feinheit behandelt worden ist. Wie eine aus Champagner-Perlenschaum gebildete Cascade steigen diese musikalischen Springfluthen empor und sinken wieder rauschend in das mit Goldfischen gefüllte Becken zurück: die silbernen Strahlen des Mondes funkeln und glitzern durch sie hindurch — es ist eben die „mondbeglänzte

Zaubernacht" der Romantik, in welche wir hineinblicken oder die vielmehr aus diesen Tonbildern herausklingt.

Aber ganz eigentlich als der Romantiker par excellence erscheint jener wundersame Künstler und Tondichter, welchem elterliche Laune zu seinem sehr unromantischen Zunamen (Schumann) einen entschieden romantisch anklingenden Vornamen (Robert) beigegeben hat, wie sonderbarer Weise eine ähnliche Verknüpfung sich in den Namen des „romantischen" Philosophen Arthur — Schopenhauer und des nicht minder, ja sogar ganz ungeheuerlich romantischen Wort-Ton-Dichters und Denkers Richard — Wagner vorfindet.

Robert Schumann war in seiner ersten Künstler-Periode, welche in mancher Hinsicht als die allermerkwürdigste erscheint, ganz und gar der Clavier- und Lieder-Composition zugewendet. Zugleich erscheint es charakteristisch, daß sein Genius mit Vorliebe kleinere, häufig aber cyklisch zusammenhängende Formen zum Ausdruck seines inneren musikalischen und menschlichen Geistes-, Phantasie- und Gemüthlebens wählte. Zwar haben wir noch aus seiner ersten Periode auch zwei Solo-Sonaten in Fis und G moll, dann ein drittes Werk (in F moll), welches er zuerst »Concert sans orchestre«, dann aber auch Sonate überschrieb, alle drei höchst merkwürdige Compositionen, in welchen sich ein grenzenlos geniales Tonvermögen offenbart, zum Theil aber fast mehr noch wilde Eruptionen eines faustisch aufgeregten Geistes, der im Sturmwirbel einer gewitternächtlichen Phantasie erst nach fester Gestaltung ringt. Insbesondere die Fis-moll-Sonate ist — ein wahrer musikalischer Vulkan-Krater — ganz von dieser dämonischen Glut durchlodert, wenn auch mitten aus den Flammen heraus zuweilen gar liebliche und sirenenhafte, wie auch koboldartig scherzende Stimmen erklingen, besonders im Adagio und in dem, vor allem durch eine kühn-groteske Recitativstelle auffallenden Mittelsatze des Scherzo.

Das Concert sans orchestre, mit den wunderbar schönen, tiefempfundenen Variationen als Mittelsatz, welches freilich auch eben so wenig die Stileigenthümlichkeit des Concertes wie der Sonate zeigt (daher auch das Schwanken in der Wahl des Titels), enthält insbesondere in seinem Finale ein Tonstück von so eigenthümlichem Gepräge, so völlig eigenartigem Geist, wie in der ganzen Musik-, resp. Clavier-Literatur kein ähnliches zu finden sein möchte: ein magisches Schattenspiel, dahinhuschend wie etwa die Phantasien

eines Opiumrausches (mit welchen ich zwar persönlich nicht bekannt bin), aber unter den Wellen und Wirbeln des mächtig aufgeregten Tonmeeres, unter den bald flüsternden, bald riesenhaft anschwellenden Wogen wundersamster Harmonien (aus welchen zwar der alte Bach hervorblickt), bewegt sich ein feierlich gemessener, tiefsinniger Gesang hin — bis zuletzt freilich die Dämonen die Uebermacht erhalten und das im Ganzen schon gewitternächtliche Werk in einem Orkan ausbraust. Noch ein viertes größeres Werk dieser Periode von gleichem Phantasie- und Empfindungs-Reichthum, eine (Liszt gewidmete) Phantasie in C dur, hebe ich hauptsächlich hier noch hervor wegen des ihm vorgesetzten bedeutsamen Motto, nämlich den Versen Friedrich Schlegels: Durch alle Töne tönet Im bunten Erdentraum Ein leiser Ton gezogen Für den der heimlich lauschet.

Auch ein großes Variationenwerk (in Cis moll) stammt aus dieser ersten Epoche des Schumannschen Kunstschaffens, ein Werk, dem Grundtone nach so düster, als die früher genannten, aber in ein jubelnd-triumphirendes Finale auslaufend, in welchem diese Form mit eben so genialer Freiheit (aber nicht Willkür!) als in höchstem Glanze behandelt erscheint, in seiner Art ein so großartiges Werk, wie die früher hervorgehobenen Variationenwerke Bachs und Beethovens. Schumann bezeichnet es zwar als »Etudes«, mit dem bezeichnenden Beisatze »symphoniques«, aber er hat diesen Titel wohl hauptsächlich mit Rücksicht auf die technische (auch sonstige!) Schwierigkeit der Ausführung gewählt, der Beisatz „symphonisch" aber ist bezeichnend für Schumanns, man möchte sagen, orchestrale Behandlung des Pianoforte überhaupt, welche vornehmlich durch ihn und — Liszt allgemein vorherrschend ward.

So ist es auch bezeichnend, daß sich Schumann in dieser seiner Jugendepoche zu einer Bearbeitung der Violinetüden Paganinis für Pianoforte hingezogen fühlte, welche eine so geistreiche ist, als sie sich von einem so auserlesenen, feinen Kopfe erwarten läßt. Sie giebt das Interesse zu erkennen, welches Schumann zugleich an der Spieltechnik nahm. In der That ist die Entwicklung der Technik, wie sie sich damals unter den Händen der großen Virtuosen ausgebildet hatte, nicht ohne Einfluß auf Schumanns Kunstschaffen

geblieben. Seine Phantasie würde sich in dieser Richtung vielleicht nicht so, man möchte fast sagen, schranken- und zügellos entbunden haben, wenn es nicht schon Hände (zu welchen allerdings auch die entsprechenden Köpfe gehören) gegeben hätte, welche dergleichen auszuführen vermochten — denn jeder Componist muß wünschen, daß seine Werke aus der papiernen in die lebendige Existenz hinübergeführt werden — also muß es wenigstens möglich sein. (Sonst ist der Proceß in der Kunstgeschichte zwar der umgekehrte, daß die Entwicklung der praktischen Virtuosität durch die in ihren Mitteln potenzirte Kunstthätigkeit hervorgerufen wird.) Wirklich sind es Schumanns Werke dieser ersten Periode, welche die ganze wunderbare Spielfülle des modernen Pianoforte entfalten, aber, im großen Ganzen, in durchaus künstlerischer und poesiegetränkter Weise. Diese Werke schließen, was auch sonst von gewissen rigorosen und berechtigten ästhetischen Standpunkten gegen sie eingewendet werden möchte, einen so wunderbaren Harmonien-Zauber in sich, daß, wer von ihrem Reiz einmal getroffen und gefangen worden ist, sich demselben nicht so leicht und so bald wieder entwinden wird. Aber ich will auch hinzufügen, daß es nicht ganz gefahrlos ist, sich diesem Reiz widerstands- und rückhaltlos hinzugeben und daß man, wenigstens der zarteren Jugend gegenüber, sich fast als ein warnender (und nicht verlockender!) Eckart vor diesen — Venusberg hinstellen möchte, dessen Grotte zwar mit lieblichsten Rosen, aber auch mit Nachtschatten behangen und ausgeschmückt ist. Der Duft, welcher aus diesen Tonblüthen emporsteigt, ist ein so berauschender, daß nur etwas schwächere Sinne von demselben leicht bis zur Betäubung eingenommen werden, daß sie zum mindesten darüber leicht die Empfänglichkeit für die einfache, keusche Schönheit, die durchsichtige Klarheit der früheren Kunst verlieren.

Ich muß mich natürlich hier mit dieser allgemeinen Charakteristik der Schumannschen Muse, wie sie am prägnantesten in den Werken seiner ersten Periode erscheint, begnügen, obgleich ich sie selbst hier nur mehr von ihrer düster-prächtigen und fast noch gar nicht von ihrer mehr reizenden Seite beleuchtete, in welcher sie sich besonders in den kleineren, cyklischen Tongebilden, wie den soge-

nannten Davids-Bündler-Tänzen, den „Novelletten", der wundersamen „Kreisleriana", den anmuthsvollen „Kinder-Scenen" darstellt, noch auch des sprudelnden keck-phantastischen Humors gedacht habe, mit welchem sie uns z. B. in den „Carnevalsscenen", dem „Faschingsschwank aus Wien", dem, ausdrücklich als „Humoreske" bezeichneten opus 20 überrascht, wenn auch vielleicht mitunter noch mehr frappirt als erfreut.

So auffallend die Zusammenstellung klingen mag, so läßt sich doch sagen, daß der Altmeister Bach und der genialste Repräsentant der jüngst abgelaufenen Kunstphase sich, in fast allem Uebrigen so überaus heterogen, darin nahe berühren, daß beide die größten Harmoniker, wie Haydn, Mozart und Beethoven die größten Melodiker, sind, welche die deutsche Kunst hervorgebracht hat, — nur daß diese profunde Entfaltung der wunderreichen Harmonien-Welt bei beiden Meistern auf einem ganz verschiedenen Wege und daher auch mit ganz verschiedener Wirkung erfolgt. Bei Bach nämlich erscheint dieser überschwengliche Harmonienreichthum (welcher natürlich auch den kühnsten Dissonanzen-Gebrauch in sich schließt) mehr secundär im Gefolge seiner wunderbaren contrapunktischen Verschlingungen, bei Schumann dagegen erscheint er als das primäre, Gestalten treibende Element. Dort fällt er daher oft mehr noch dem Auge und inneren Gehör des Partitur-Studirenden auf, als dem unmittelbaren Gehör, hier aber tritt er in die sinnfälligste Erscheinung und erweckt unter allen hier gemischten Kunst-Elementen die gespannteste Aufmerksamkeit.

Dabei ist freilich auch nicht zu verschweigen, daß diese Feinheit der Harmonik, wie auch Rhythmik in Schumann eben so an ihrer äußersten Grenze angelangt war, als die Gewalt der Contrapunktik in Bach (wie die in einigen Theilen bereits abstruse „Kunst der Fuge" beweist), und die Uebermacht des musikalischen Ideenvermögens in Beethoven, welche im Finale der neunten Symphonie, wie in einigen seiner letzten Quartett- und Sonaten-Compositionen kaum mehr in eine fest in sich abgeschlossene Kunstform einzugehen vermochte.

Schumann scheint dies auch selbst gefühlt zu haben, denn er,

welcher für alle Kunstart einen so überaus feinen kritischen Sinn besaß (wie man aus seinen in zwei Bänden gesammelten Schriften ersehen kann), konnte desselben auch für seine eigene nicht baar sein. In seiner zweiten Künstlerperiode cultivirte er daher nicht nur mehr die großen, von den „Meistern" überlieferten Kunstformen, er führte den Gebrauch der Technik auf ein etwas einfacheres Maß zurück, er entwand sich überhaupt mehr der Herrschaft des Clavieres und concentrirte seine überreiche Kraft mehr in den großen Formen der Orchester- und Vocalmusik — um dieselbe endlich leider zu überspannen und *selbst* den Dämonen zu verfallen, mit welchen er in seiner Jugend in so schwerem Kampf gelegen, mit denen er ein so kühnes Spiel getrieben, und die vor allem in seiner Manfred-Musik später noch einmal in einem so imposanten Feuerstrahl emporzüngelten.

Ich glaube, daß zu dieser — „Umkehr", wie es die Einen, oder „Läuterung", wie es die Andern nennen, viel der Einfluß seines von ihm innig verehrten und bewunderten Zeitgenossen Mendelssohn-Bartholdy beigetragen haben möchte, wie auch einige Werke dieser Periode eine auffallende Verwandtschaft mit der Stil- und Ausdrucksweise dieses großen Künstlers zeigen, gewiß wenigstens das Clavier-Trio in D moll, welchem ich denn aber eben auch das andere eigenartigere in F dur vorziehen möchte — denn Schumann ist eben so, wie jeder echte *Vollblut*-Künstler, der nie ein bloßer (bewußter oder unbewußter) Nachahmer (auch nicht im besten Sinne) sein kann, auch dort am größten, wo er am eigenthümlichsten ist — welche „Eigenthümlichkeit" nur nie die Fundamentalgesetze der Kunst umstoßen und verleugnen darf; wie dieses in der neuesten „Aera der Tonkunst" vielfach zu geschehen scheint, obwohl die Anzahl der annoch lebenden Künstler, wenigstens auf deutschem Boden, auch nicht ganz gering ist, welche noch mit treuem Ernste des heiligen Vesta-Feuers der Kunst walten, bis es dereinst vielleicht auch auf deutschem Boden, ihrem gegenwärtig ziemlich letzten Hort, erlöschen wird, denn:

Es folget das Vergehen allem Werden —
Dies ist das Loos des Schönen auf der Erden. —

Die Kunst mag und wird vielleicht fortbestehen, so lange eine Menschheit auf diesem Planeten besteht, und mag Anastasius Grün Recht behalten, welcher den „letzten Dichter“ mit dem „letzten Menschen“ geboren werden und sterben läßt: aber die Künste (zu welchen im engeren Sinne Goethe wenigstens die Poesie nicht gezählt wissen wollte) haben gewiß Culminationspunkte, nach deren Ueberschreitung ihre Productionen in späteren Zeiten nur noch eine secundäre Bedeutung behaupten können.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

# Sammlung
# Musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Serie I.

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach** von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried** von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann** von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen** von Selmar Bagge.

Demnächst erscheinen:

" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes** von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart** von Emil Naumann.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck.
Preis à Heft 75 *Pf* im Abonnement auf 12 Vorträge.
Preis 1 *M* für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 *M*.

---

Verlag von **F. C. W. Vogel** in Leipzig.

**Die historischen Volkslieder der Deutschen** vom 13.—16. Jahrhundert. Auf Veranlassung der histor. Commission in München herausgegeben von **R. v. Liliencron.** 4 Bände u. Nachtrag. 43 *M* 50 *Pf*.

**Schmidt, J. H. H., Die Kunstformen der griechischen Poesie** und ihre Bedeutung. 4 Bände. 1872. 51 *M*.

(I. **Eurhythmie.** 8 *M*. — II. **Antike Compositionslehre.** 18 *M*. — III. **Die Monodien u. Wechselgesänge.** 12 *M*. — IV. **Griechische Metrik.** 13 *M*.)

**Schmidt, J. H. H.,** Leitfaden in der **Rhythmik** und **Metrik** der classischen Sprachen für Schulen. 1869. 3 *M*.

Series T, No. 4

# Robert Schumann

und seine

# Faust-Scenen.

Von

**Selmar Bagge**

in Basel.

HARVARD COLLEGE
NOV 16 1937
LIBRARY
Brett fund

Alle Rechte vorbehalten.

## 4.

# Robert Schumann und ſeine Fauſt-Scenen.

Von

Selmar Bagge.

Nichts wohl iſt geeignet in höherem Grade unſere Verwunderung zu erregen, als die Fülle der verſchiedenſt gearteten Organismen und Individualitäten, denen wir in der Welt begegnen, und mit denen wir uns unter Umſtänden näher zu beſchäftigen haben. Zeigt uns ſchon das Pflanzen- und Thierreich eine ſinnverwirrende Maſſe von Gattungen und Arten; ſehen wir auch die Menſchen in zahlreiche Racen und Völkerſtämme getheilt, die alle für ihre Sondereziſtenzen und Eigenthümlichkeiten hiſtoriſche, klimatiſche u. a. Berechtigungsgründe aufzuweiſen haben; ſehen wir wieder die Menſchen einer Race oder einer Nation dennoch tauſendfach verſchieden nach Temperament, Kenntniſſen, Körperbildung u. ſ. w., ſo werden wir auch in der Tonkunſt, und zumal in der ſchaffenden, gewahr, daß alle diejenigen, welche in ihr Bedeutenderes geleiſtet haben, und deren Zahl wahrlich nicht klein iſt, ſich unter einander auf das Merkwürdigſte unterſcheiden, daß Jeder in ſeinen Werken ſeine beſondere Phyſiognomie trägt.

Diese Wahrnehmung fordert gewiß zu großer Liberalität auf, denn es können, wie in Natur und Menschenleben, so auch in der Kunst Persönlichkeiten und Leistungen sehr verschiedenartig und doch gleichberechtigt, unseren gewohnten Anschauungen fremd, und doch der Werthschätzung würdig sein.

Aber diese Liberalität kann leicht auch zu weit getrieben werden. Wie uns die Natur keineswegs das Schauspiel friedlichen Nebeneinander-Lebens und Lebenlassens gewährt, so giebt es auch in Wissenschaft und Kunst Kämpfe, zuweilen des berechtigten Neuen gegen das bloß hergebrachte Alte, zuweilen des guten Alten gegen das schlechte Neue. Neben der Gerechtigkeit gegenüber dem Verschiedenartigen besteht eben noch eine prüfende Vernunft zur Ermittlung des Guten und Besten. Jene Fülle der verschiedenartigsten Erscheinungen befriedigt und erhebt uns zugleich nur dann, oder insofern, als wir gewahr werden, daß, trotz der Verschiedenartigkeit, dennoch Alle einem großen Gesetz unterthan sind, daß sie unter einander Verwandtes haben und im Grunde nur verschiedene Ausgestaltungen einer Idee, Ausstrahlungen des einen göttlichen Funkens sind, der sich, wie der Sonnenstrahl im Prisma, in den verschieden organisirten Naturen bricht.

Und so halte ich denn auch in der Musik dafür, daß es eine Vernunft, eine künstlerische Vernunft giebt, und daß die Kritik ihre volle Berechtigung hat, nicht bloß die gute und unabhängige Fachkritik, sondern auch die offenherzige Kritik des zum Genuß berufenen Laien. Wenigstens möchte kaum zu empfehlen sein, den kürzlich citirten Rath eines sehr bekannten Musikers ohne Weiteres anzunehmen, und sich jedesmal sofort dem Geschlechte der — Langohren zuzugesellen, sobald uns an einem Künstler oder an einem seiner Werke etwas nicht gefallen will. Gedanken- und Redefreiheit müssen besonders dem Parteiwesen gegenüber gewahrt werden.

Die Nutzanwendung des Gesagten ergiebt sich leicht auch bei dem Meister, von dem ich heute spreche, bei Robert Schumann. Man kann demselben alle erdenkliche Ehre erweisen, ihm neben den großen Meistern einen bedeutenden Rang zuerkennen und braucht doch nicht jede Note, die er geschrieben, anzubeten oder jedes Werk für ein vollendetes anzusehen. Es ist ihm aber das Verdienst zuzusprechen, daß seine ganz eigenthümliche Individualität

sich dennoch größtentheils in den Grenzen der reinen Kunst, des wahrhaft Schönen, bewegt. Jene „ganz eigenthümliche Individualität" läßt sich schon aus seinem Leben, seinem Entwicklungsgange, seiner Persönlichkeit nachweisen.

In einer kleinen sächsischen Stadt, Zwickau, 1810 geboren, verlebte er die ersten 18 Jahre in derselben und nur einmal, in seinem neunten Jahre, hatte er eine bedeutendere Anregung von außen, als er in Carlsbad Moscheles Clavier spielen hörte. Desto größer war sein innerer Drang, desto ungestörter die Entwicklung seiner Originalität. Das musikalische Talent hatte sich bei ihm frühzeitig geregt, trotz durchaus ungenügender Anleitung spielte er fertig Clavier, componirte seltsame Musik, und bemächtigte sich unter seinen musikalischen Spielkameraden des Scepters. Seiner Phantasie kam dabei der Umstand zu Hülfe, daß ihm in dem Buchladen seines Vaters frühzeitig Bücher in die Hand fielen, die damals stark gelesen wurden und die damalige Culturepoche charakterisiren: Ritter-Romane und Räubergeschichten, dann die seltsam phantastischen Erzählungen von Theodor Amadeus Hoffmann, die ihn umsomehr ansprechen mußten, als darin beständig auch von seiner Lieblingskunst, der Musik, die Rede ist. Ich erwähne „Die Serapionsbrüder" und „Kater Murr". Später die unendlich weichen und feinfühligen, ein tief innerliches Seelen- und Gemüthsleben offenbarenden, aber auch überschwenglichen und jetzt nur Wenigen genießbaren Schriften von Jean Paul; außerdem natürlich auch die classischen Werke eines Shakespeare, Schiller und Goethe, jene aber gewiß vorerst mit unmittelbarerer Wirkung. „Der Jean-Paulismus", sagt Schumanns Biograph Wasielewsky, „bleibt ein Grundzug im Empfinden und Schaffen Schumanns".

Ich muß hier einen Augenblick in der Lebensgeschichte Schumanns innehalten, denn es scheint mir kaum zu umgehen, wenn man von Schumanns Jugend spricht, seinen großen, um ein Jahr älteren Zeitgenossen Felix Mendelssohn und besonders dessen Jugend in Parallele zu ziehen.

Der Kreis, in welchem Mendelssohn aufwuchs, war ein weit höher gebildeter als der Schumanns. In Berlin standen ihm alle Mittel zur allgemeinen und musikalischen Ausbildung zu Gebote. Auf allen Gebieten zu schärferem Urtheil befähigt, wußte er früh das wirklich Große und Bedeutende zu unterscheiden von den Bla-

sen, welche die Gegenwart oder jüngste Vergangenheit aufgeworfen hatte. 1821 durfte Felix schon dem Großmeister Goethe vorspielen, 1824 wurde er Schüler von Moscheles, nachdem er schon vorher die besten Meister gehabt hatte; 1825 und 1826 sehen wir ihn vom Vater dem Meister Cherubini zur Prüfung vorgeführt und die Sommernachtstraum-Ouvertüre componiren. Bis zum Jahre 1831, wo Schumann zum ersten Mal theoretische Studien unternahm, hatte Mendelssohn auch schon zu Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt" und der „Walpurgisnacht" erstaunlich prächtige und schöne Musik geschrieben, sein Name war in aller Welt Munde. Der Vorsprung, den Mendelssohn vor Schumann in jeder Hinsicht hatte, leuchtet von selbst ein. Allein es ist wunderbar, daß, während Mendelssohn vielleicht zu früh Erstaunliches leistete und durch die Uebermasse des Fremden, was er in sich aufgenommen, in der selbständigen Entwicklung für die späteren Jahre eher gehemmt erscheint, Schumann bei seiner *späteren* Entwicklung eine desto kräftigere Ausbildung seines originalen Naturells fand, die sich dann in überraschender Schnelligkeit durch eine Reihe ganz neuartiger Werke nach außen offenbarte.

Seine ersten bekannt gewordenen Compositionen schon sind ganz originell und phantastisch in den Ideen, aber dabei entschieden *aphoristisch*: kurz hingeworfene Sätze, die nach jener Seite sehr interessiren können, aber in der Form unfertig erscheinen. Als er dann (1828) auf den Wunsch seiner mittlerweile zur Witwe gewordenen Mutter nach Leipzig, später nach Heidelberg ging, um Jura zu studiren (zum Fachstudium brachte er es aber nicht, die Musik hatte ihn bereits gänzlich gefangen genommen), da mochte wohl die weitere Bekanntschaft mit Meisterwerken der Tonkunst, wie auch die fortgeschrittene künstlerische Einsicht, bei ihm den Wunsch erregt haben, Manches an seiner musikalischen, namentlich compositions- und clavier-technischen Bildung nachzuholen, was früher versäumt oder durch die Verhältnisse verweigert war. Er begann Studien im Clavier bei Wieck und in der Composition bei Dorn. Beide hatten aber nicht viel zu bedeuten: am Clavier ruinirte er seinen vierten Finger durch verkehrte Experimente, ihn zu kräftigen, und was er in der Composition *lernte*, verdankte er wohl mehr seinem Scharfblick beim Studiren seiner geliebtesten Meister, als einem gestrengen Lehrer des Contrapunktes u. s. w. — Was dem Kunst-

werke, außer einem poetischen und originellen, d. h. auf Persönlichkeit gegründeten, Ideeninhalte durchaus noth thut: künstlerische Form, das hatte Schumann jetzt, wenn auch etwas spät, erkannt, und wir sehen ihn während seines späteren Leipziger Lebens, wo er auch die Neue Zeitschrift für Musik gegründet hatte, dann in Dresden, eine Reihe von Werken schaffen, die von dieser Erkenntniß deutliches Zeugniß ablegen, wenn auch in einzelnen wieder der „erste" Schumann hervorbricht. Damals fühlte er sich besonders zur Gesangscomposition hingezogen und es entstand eine Reihe der herrlichsten Lieder u. a. Gesangswerke. Aber auch die Kammermusik bereicherte er in jener Zeit durch seine prächtigen, wunderbare Schönheiten enthaltenden Quartette, Quintette u. s. w., und für das Concert schuf er Werke, wie seine jetzt allbekannten und beliebten Symphonien in B und C, das Clavierconcert in Amoll u. a. — Mittlerweile hatten sich für sein äußeres Leben wichtige, theils günstige theils ungünstige Zustände und Ereignisse entwickelt: seine glückliche eheliche Verbindung mit dem Wundermädchen Clara Wieck und ein bedenkliches Gehirnleiden, das sich schon in Schumanns Familie gezeigt hatte und nun auch bei Robert durch verschiedene Symptome ankündigte. Seine nach innen gekehrte verschlossene Natur, sein beständiges Sinnen und Grübeln mag damit in Zusammenhang gestanden haben, vielleicht hat eins das andere vermehrt und verstärkt. In Düsseldorf, wohin Schumann 1850 als städtischer Musikdirector berufen worden, hat er offenbar mehr gearbeitet, als für seinen Zustand vortheilhaft war, und so brach dort über ihn die Katastrophe herein, ein Verhängniß, wie es schrecklicher für ihn, seine Familie und Freunde nicht kann gedacht werden. Schumann starb 1856 im Irrenhause zu Endenich bei Bonn nach zwei daselbst kläglich verlebten Jahren. Die in Düsseldorf componirten Werke, besonders der letzten Jahre, tragen theilweise den Stempel jener unglücklichen Geistesstörung an sich: die feste Form, die frische und kräftige Rhythmik, die populär-melodische Haltung der Werke seiner mittleren Zeit war gewichen, das grübelnde und aphoristische Wesen wieder stark in den Vordergrund getreten.

Die Werke Schumanns sind demnach ungleich: gesunde und ungesunde Elemente finden sich in ihnen vereinigt, in den einen wiegen die ersten, in anderen die zweiten vor, und alles, was der

Poesie seiner Zeit lobend oder tadelnd nachgesagt werden kann, findet sich auch in seiner Musik: Unmittelbarkeit und große Wärme der Empfindung, reiche und blühende Phantasie, Kräftiges und sentimental Schwächliches oder Schwülstiges, feste und zerfließende Form, das alles abhängig von Zeit und Umständen. — Im Ganzen genießt Schumann heute bei der Mehrzahl der Musikfreunde den Ruf des poetischen Musikers par excellence, ja es hat sogar Stimmen gegeben, welche von ihm aus den Beginn der Poesie in der Musik datiren, von welcher großen Uebertreibung hier nicht weiter die Rede sein soll. Sicher aber ist, daß er selbst das größte Gewicht auf poetisch-charakteristischen Ausdruck der Musik gelegt hat, nicht etwa den alten Meistern gegenüber, denen Poesie abzusprechen Schumann selbst der letzte war, wohl aber seiner Zeit gegenüber, die in Formalismus und Schablonenthum allerdings stark verfallen war. In seinen Kritiken findet Schumann mit großem Scharfblick die Neigung seiner Zeitgenossen zu dem Einen oder Andern heraus und weiß seinem Urtheil allezeit geistvollen und schlagenden Ausdruck zu geben.

Was nun den Schumann selbst eigenthümlichen poetischen Ausdruck betrifft, so liegt derselbe, wenn man seine Mittel vom musikalischen Standpunkte betrachtet,

1. in der Innigkeit und Sinnigkeit seiner Melodiebildung, welche nie ans Triviale, mitunter eher ans Barocke oder Harte streift;

2. in dem großen harmonischen Reichthum, welcher der Melodie stets einen bedeutenden und tiefen Hintergrund verleiht.

Seine rhythmische Gestaltungsweise ist im Allgemeinen nicht von der Kräftigkeit und Klarheit derjenigen seiner Vorgänger, und auch nicht der seines Zeitgenossen Mendelssohn. Das zuweilen verwirrende Wesen der Synkope oder der conträren Betonung herrscht bei ihm in nicht unbedenklicher Weise vor; selbst in den Werken seiner besten Zeit, wie im Clavierquintett und Clavierconcert, finden sich Partien, wo das rhythmische Gefühl durch absichtliche Verschiebungen geängstigt wird, und in andern Werken ist oft schon das Thema rhythmisch so unklar, daß man ohne Nachhülfe der Augen kaum klug daraus wird. Mit einem Worte: im Rhythmischen liegt bei Schumann besonders das ihm eigenthümliche Ungesunde. Dieses kann aber kein poetisches Mittel sein, und wo es

sich vorfindet, mag wohl die Absicht poetisch sein, aber die Wirkung ist es nicht. Dagegen darf man

3. als ein Hauptmittel Schumanns die Klangfarbe bezeichnen. Hier lag überhaupt der Punkt, in welchem die Neuzeit noch Wesentliches leisten konnte. Namentlich erlaubten und erforderten das Orchester und das Clavier, infolge der Verbesserungen der Instrumente und der fortgeschrittenen Technik eine neue, vollere, ich möchte sagen saftigere Behandlung, als sie früher möglich und vorhanden war. Nach Beethoven hatten schon Fr. Schubert, Weber und Mendelssohn Anstoß dazu gegeben. Im Orchester nämlich waren die Blasinstrumente früher mehr zur Seite gestanden, die Hauptwirkung beruhte fast durchaus im Streichquartett, nicht gerade zum Schaden des geistigen Ausdrucks, wohl aber zuweilen zum Schaden des sinnlichen Wohllautes. Die Blasinstrumente, und namentlich das sogenannte Blech, waren nachgerade melodiefähiger geworden, indem ihre Scala durch Ausfüllung früherer Lücken vervollständigt erschien. Man durfte sich nicht wundern, wenn die Componisten nun das Gewonnene zu verwenden strebten, bald in nobler und gediegener, bald in grob materialistischer Art. Schumann gelang es, seinen Werken, in welchen Orchester verwendet ist, auch durch die Klangfarbe ein ganz neuartiges Colorit zu geben, und seine Phantasie erhielt auch hierdurch eine von dem Bisherigen abweichende Richtung.

Aehnlich verhielt es sich mit dem Clavier, wo er die Ehre der Erfindung eines neuen Stiles besonders mit Liszt, Chopin, Henselt u. a. zu theilen hat. Hier aber war nun der deutsche Musiker dem ausländischen, der gute und wirklich productive Musiker dem vorwiegenden Virtuosen, weit überlegen. Schumann hatte sich bedeutend in Sebastian Bach eingelebt, und die Polyphonie oder melodische Mehrstimmigkeit saß ihm fest in den Gliedern. Diese Polyphonie nun in Verbindung zu setzen mit den modernen Klangmitteln des Claviers, war eine Aufgabe, deren Lösung Schumann vorbehalten blieb, und die er auf geradezu wunderbare Weise gelöst hat. Ich erinnere nur an die Kreisleriana, Phantasiestücke, Novelletten, Intermezzi u. a. Werke, auch an seine Kammermusik mit Clavier, wo freilich zuweilen die Polyphonie und das übervolle Klangwesen des Claviers auf einzelnen Streichinstrumenten fast er-

drückend lasten, und jene schöne Durchsichtigkeit verloren geht, die noch bei Beethoven und selbst bei Schubert vorhanden ist.

Seine eigentlich poetischen Absichten konnte Schumann aber nirgends besser realisiren, als im Gesang, wo der Text festen Anhalt bietet und alles Räthselhafte schwindet. Und hier ist denn auch das Gebiet, wo Schumann nicht nur Neues, sondern auch entschieden das Bedeutendste hervorbrachte. Zwar begegnet es ihm zuweilen, daß er die rein musikalische Forderung der poetischen gänzlich unterordnet, etwa mit der Dominante statt Tonica, oder mit einem dissonirenden Accord schließt; aber das sind seltene Fälle, wenigstens in den Werken seiner besten Zeit. Seine Fähigkeit, poetischen Bildern sehr passenden musikalischen Ausdruck zu geben, war so groß, daß er vor keinem Stoffe zurückschreckte, wenn derselbe nur irgend eine musikalische Handhabe bot. In der Wahl der Gedichte bekundet Schumann im Allgemeinen einen vortrefflichen Geschmack und eine feine Bildung, und daß ihn die Poesie seiner Zeit am meisten zur Musik anregte, ist sehr natürlich. Nur täuschte er sich vielleicht darin, daß er Poesien aus dieser Zeit für großartig genug hielt, um sie in breitestem Rahmen auszuführen. So z. B. ist die Poesie der Cantate „Das Paradies und die Peri" von jener Art, die man trotz ihrer Schwächlichkeit lieben kann, die aber diese letztere Eigenschaft besonders empfinden läßt, wenn sie mit denselben großartigen Tonmitteln und in solcher Ausdehnung ausgeführt wird, wie man einen biblischen oder historischen Stoff zu behandeln pflegt. Noch sentimentaler, wenn auch immerhin poetisch, ist der Stoff zur „Pilgerfahrt der Rose". Hier hatte Schumann ursprünglich den richtigen Gedanken, den Singstimmen bloß eine Clavierbegleitung beizugesellen, wodurch die Sache etwas Anspruchsloses behält. Durch die später dazu gesetzte Orchesterbegleitung ist der zarte und duftige Gegenstand in einer Weise belastet worden, welche seine Natur nicht wohl verträgt.

Ich übergehe die größeren Gesangswerke, von denen noch die Rede sein müßte, wie Schumanns einzige Oper „Genoveva", über welche bei Musikern und Kunstfreunden noch immer kein übereinstimmendes Urtheil herbeigeführt ist, wie auch die Manfred-Musik und die Kirchenwerke (Messe und Requiem) aus der Düsseldorfer Zeit, um mich jetzt zu dem Werke zu wenden, von dem ich heute besonders sprechen wollte (weil es in diesen Tagen die Musikfreunde

unserer Stadt stark beschäftigen muß): zu den Faust-Scenen. Mit der Wahl dieses Stoffes hat Schumann einen großen, kühnen und glücklichen Griff gethan, das Gedicht hob ihn selbst zu größerer Höhe in Auffassung und Leistung, als andere Gedichte dies vermocht hatten. Niemand hatte vor ihm gewagt, zum zweiten Theil des Goetheschen „Faust" in der Absicht zu greifen, Musik dazu zu setzen. War doch dieser zweite Theil nicht allein damals fast allgemein als unverständlich angesehen, er erscheint noch jetzt, trotz zahlreicher Commentare, den meisten als das hyper-phantastische, in seiner Symbolik alle Grenzen der dramatischen Poesie überschreitende Product eines gealterten Meisters, der über der Fülle der ihn umschwebenden Gestalten sich der künstlerischen Nothwendigkeit klarer und verständlicher Gestaltung innerhalb einer bestimmten Gattung überhoben erachtete. Schumanns Verdienst ist es, die der musikalischen Behandlung fähigen und auch sonst, trotz am Schluß merkwürdig katholisirender Tendenz, verständlicheren Partien herausgefunden und den Muth gehabt zu haben, sie thatsächlich in Musik umzusetzen. Es ist dies als die That eines Genius zu betrachten, der vor keiner Höhe und Schwierigkeit zurückschreckt, sondern sie fest ins Auge faßt und überwindet.

Schumann componirte zuerst, und zwar 1844 in Leipzig und Dresden, also in seiner besten Zeit, die dritte, 1849 durch mehrere Aufführungen als Manuscript bekannt gewordene Abtheilung und nannte dieselbe „Fausts Verklärung". Diese Schlußscene des Goetheschen Werkes (zweiten Theils) hat ihn also zuerst zur musikalischen Behandlung angeregt, und sie ist auch gewiß die frischeste der ganzen Composition. Vielleicht hat ihn zur Composition der andern Scenen weniger die künstlerische Nothwendigkeit geführt — ein rechtes Ganzes konnte aus der Zusammenstellung einzelner Scenen doch nicht werden — als die gewiß richtige und wahrscheinlich durch Erfahrung erhärtete Erwägung, daß es für einen Concertabend schwer halten werde, zu diesem Werke andere passende Programmnummern zu finden. 1850 und 1852 wurden die erste und zweite Abtheilung, 1853 die Ouvertüre nachcomponirt. Erst 1860 erschienen die „Scenen aus Goethes Faust" gedruckt. Das Aufsehen, welches das Werk zuerst bei den speciell Musikalischen, und dann auch, besonders durch den Vortrag eines Stockhausen, beim Publikum hervorbrachte, war ganz erstaunlich. Nicht allein ergriff die

Musik, besonders des dritten Theiles, die Menschen in hohem Grade, es wurde auch geradehin ausgesprochen, Schumann habe dem Verständniß des Goetheschen zweiten Theils die Pfade geebnet. Wenn ich auch diese Ansicht nur auf die wirklich in Musik gesetzten Partien reducirt sehen möchte, so muß doch zugegeben werden, daß die Schlußscene durch Schumann Form und Gestalt und eine Verklärung fand, die nur ein Genius dem Genius zu verleihen vermag, und daß die Fähigkeit der Musik im Ausdruck des sprachlich fast Unsagbaren in einer Höhe erschien, wie man sie bisher nur bei Beethoven zu finden geglaubt hatte.

Bevor ich die einzelnen Scenen durchgehe, lassen Sie mich einige Worte über die Faust-Idee überhaupt und über Goethes Werk vorausschicken.

Die aus dem 16. Jahrhundert stammende Faustsage, derb und roh, wie sie aus dem Volke hervorging, kennt den Dr. Faust nur als einen mit dem Teufel verbündeten Schwarzkünstler, dem es eigentlich auf Höheres gar nicht ankam. Seitdem haben die Künstler und Dichter sich ihrer bemächtigt, ihr vielfach eine tiefere menschliche Auslegung zu geben gesucht und die Figur des Faust zum Träger jener Idee erhoben, welche nun die Faust-Idee genannt wird, und welche den strebenden aber seine Kräfte überschätzenden Menschen bezeichnet, der über der Unmöglichkeit, seine Ziele zu erreichen, in Verzweiflung und endlich in Vernichtung seines bessern Selbst verfällt. Goethe aber hat in seinem Gedicht der Faust-Idee einen noch bedeutenderen religiösen Hintergrund gegeben, indem er Faust als einen mit Wissen der Vorsehung verführten Mann hinstellt, dessen endliche Rettung von vorn herein vorgesehen ist. „Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, und führ' ihn, kannst du ihn erfassen, auf deinem Wege mit herab, und steh' beschämt, wenn du bekennen mußt: ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." So spricht „der Herr" zu Mephistopheles, der nun Gewalt über Faust haben soll, so lange dieser lebt; sobald er aber das Zeitliche gesegnet, gehört er als Irrender und Verführter der göttlichen Allbarmherzigkeit an, nicht dem Teufel. Der erste Theil des Goetheschen Gedichts spricht diese Grundidee im Prolog aus, läßt aber die Tragödie mit dem schrecklichen Schicksal des armen Gretchen schließen, wobei von Faust, der doch die Schuld trägt, nicht weiter die Rede ist, das moralische

Gefühl also eigentlich unbefriedigt bleibt. Goethe schrieb daher in späteren Jahren einen zweiten Theil hinzu, in welchem Fausts weiteres Leben und Treiben, seine Reinigung, sein Tod und endliche Verklärung den Stoff bilden. Der Gedanke ist herrlich — über die Ausführung desselben zu urtheilen ist nicht meines Amtes; ich werde über Einzelnes nur insoweit Näheres anzuführen haben, als es mit der Schumannschen Musik in Verbindung steht, zu welcher ich mich jetzt wende.

In der Ouvertüre stellt sich Schumann der ganzen Figur des Faust gegenüber und sucht derselben instrumental-musikalischen Ausdruck zu geben. Die Aufgabe war nicht leicht, denn wenn man Faust nicht als den sinnlichen, bloß Lebensgenuß aufsuchenden, sondern als den mit sich selbst und der Welt zerfallenen, daher grüblerischen, Alles ergründen wollenden und doch überall an die menschlichen Schranken anstoßenden Geist auffaßt, so stellt sich dem Componisten darin keineswegs ein besonders ergiebiges Thema hin; freilich immerhin eins, das gerade dem Wesen unseres nach Innen gekehrten Tonsetzers sehr entsprach.

Der Gedankengang, den Schumann der Ouvertüre zu Grunde legte, ist ungefähr dieser: In der Einleitung sehen wir den düster zweifelnden, bald in Schmerz versinkenden, bald jäh aufbrausenden Faust. In dem bald folgenden bewegteren Zeitmaß scheint sein Streben festere Gestalt zu gewinnen; leidenschaftsvoll, aber auch von hohem Ernst erfüllt, ringt er mit dem Menschengeschick. Auch eine zarte Melodie taucht auf, die nur keine rechte volle Gestalt gewinnen kann; vielleicht ist es Gretchen, die Schumann hiermit andeutet, deren Bild aber auch Fausts Seele zu wenig erfüllt, als daß es seine höheren Wünsche und Ziele verdrängen könnte. Gegen Ende der Ouvertüre glauben wir in der Musik den Faust des zweiten Theiles zu erkennen, wie er bis zu seinem Tode in unablässigem Schaffen seine Freude, seine Befriedigung findet. Zur Freiheit, der lange gesuchten, hat er sich endlich durchgekämpft, nur die Erinnerung wirft noch zuweilen düstere Schatten in seine Seele. — So etwa spricht uns die Musik der Ouvertüre an — ich wiederhole: das Bild ist nicht geeignet, die Musik nach ihrer lieblichen Seite hin zu entfalten, wir müssen sie durch das Medium der Faustseele fühlen und betrachten können, sonst bleibt sie uns unverständlich oder spricht uns nicht an.

Die erste Abtheilung beschäftigt sich mit den allbekannten Scenen des Goetheschen ersten Theils: Scene im Garten; Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa; Scene im Dom. Dem süßen Liebesgeplauder der Gartenscene musikalisch gerecht zu werden, war wieder keine leichte Aufgabe: Der Text ist nicht für musikalische Behandlung intentirt oder eingerichtet, das lyrische Element bricht nur in wenigen Worten Fausts hervor, Gretchen geht für die Musik gerade im wirkungsvollsten Momente verloren. Und doch hat Schumann es verstanden, der Sache eine vortheilhafte Seite abzugewinnen und am rechten Ort auch die volle Macht der Musik zu entfalten: ich meine die Worte Fausts: „Ja, mein Kind! Laß dieses Blumenwort dir Götterausspruch sein" u. s. w. Schumann legt in dieselben eine solche Fülle und Wärme wahrer Empfindung, findet für dieselben so hinreißende Töne, daß diese Musik ihre Wirkung nicht verfehlen kann. Und wenn Gretchen nicht dazu gelangt, die Fülle *ihrer* Empfindung ganz zum Ausdruck zu bringen, so thut doch die Musik das Mögliche, um das Bild der Unschuld und Holdseligkeit uns vor Augen zu stellen.

In der nächsten Scene, „Vor dem Bilde der Mater dolorosa", enthüllt sich uns bereits der schreckliche Ernst, der dem Liebesglück folgt. Die Musik derselben ist reich an Einzelwirkungen im Wortausdruck, hätte aber vielleicht durch einen festeren melodisch-thematischen Kern, der zur musikalischen Einheit des Bildes gedient hätte, noch gewinnen können.

Wirksamer gestaltet sich die dritte Scene „Im Dom". Hauptsprecher ist hier „der böse Geist". Mit markerschütternden Tönen hat Schumann seine Worte bekleidet, und das unisono des einfallenden Chors, sowie die nachgeahmte Orgel, malen treffend die angedrohten Schrecken des Weltgerichts. Das Alles versetzt uns in Gretchens Seele und läßt uns ihre *Qualen* mitempfinden, wirkt also vorwiegend pathologisch. Noch anders würde sich die Sache gestaltet haben, hätten dem Tondichter *Worte* Gretchens vorgelegen, aus denen mehr zu machen war. Auch hier lag der Uebelstand einfach in dem Unternehmen, einen Text zu componiren, der nicht auf *lyrisch-musikalische*, sondern auf *dramatische* Wirkung berechnet war. Am bedenklichsten wird die Sache bei den Schlußworten Gretchens: „Nachbarin, euer Fläschchen". Ich bin der vielleicht ketzerischen Ansicht, daß es hierfür *gar keine* Ge-

sangstöne giebt — dergleichen kann nur gesprochen, und auch da nur tonlos gelallt werden.

Mit Beginn der zweiten Abtheilung befinden wir uns im zweiten Goetheschen Theile, von welchem Schumann bloß den Anfang und den Schluß benützt. Faust, von der erschütternden Tragödie, die er selbst verschuldet, moralisch und physisch zerschmettert, sucht unter freiem Himmel Schlaf und Vergessen, welche ihm nun durch gute Geister unter Anführung Ariels gebracht werden. Harfenklänge und süße Melodien ertönen, Ariel flößt dem Schlummernden Muth ein und verkündigt eine bessere Zukunft. Ein leiser Elfenchor vollendet den Eindruck der Faustens zurückgegebenen Gesundheit. Wundersam erzitternde Klänge verkünden sodann das Nahen der Sonne. Faust erwacht, fühlt frisches Leben in seinen Adern; die Musik giebt dieser Empfindung warmen Ausdruck und steigert dieselbe durch ein großes Crescendo beim Sonnenaufgang. Faust sieht sich über diesen zwar zu der trübsinnigen Bemerkung veranlaßt, daß auch der volle Anblick der Sonne, die doch Kraft und Leben bringt, vom Menschen nicht ertragen wird; aber muthig wendet er sich von der Sonne zu der von ihr beschienenen großartigen Naturscenerie und findet Trost in dem Gedanken: „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben". Die Musik folgt getreu allen diesen Wandlungen und erhebt sich zuletzt zu einer Begeisterung, welche nach dem Vorhergegangenen des ersten Theils doppelt erfrischt.

Mit der nächsten Scene machen wir den großen Sprung über den ganzen Goetheschen zweiten Theil hinweg bis zu den Schlußscenen desselben. Es folgen zunächst die vier grauen Weiber und Fausts Erblindung. Sorge, Noth, Mangel und Schuld sind unheimliche Nachtgespenster. Einen Eindruck dieser Art macht aber die Schumannsche Musik auf mich nicht, und zwar wie mir scheint in Folge des schnellen Tempos und der mehr hüpfenden oder springenden als schleichenden Begleitungsfigur. Bedeutend aber wird die Musik vom Eintreten Fausts an, dessen bängliche Stimmung, sowie sein Ankämpfen dagegen, vortrefflich ausgedrückt sind. Die Erblindung Fausts und sein Aufraffen nach derselben sind ebenfalls sehr malerisch wiedergegeben, und so schließt auch diese Scene triumphirend, mit dem Ausdrucke höchster Kraft.

In der folgenden Scene: Fausts Tod, ist zunächst der Gesang

der Lemuren, mit seiner ihre Arbeit beim Graben malenden Begleitung, als sehr charakteristisch hervorzuheben. Die Partie des Mephistopheles, in taktmäßiger Bewegung gehalten, will mir nicht ganz zusagen: Mephistopheles, als „Geist der stets verneint", nimmt sich im Taktgesang nicht gut aus; wenn er sich überhaupt musikalisch gestalten läßt, wogegen ich trotz Schumann, Spohr und Gounod meine Bedenken habe, so ists meiner Ansicht nach nur im freien Recitativ, und mit so wenig begleitender Musik als möglich. Hier stoßen wir aber auf die große Frage der Jetztzeit, ob das Recitativ gänzlich über Bord geworfen werden soll. Die in Rede stehenden Gesänge des Mephisto scheinen mir eher für die Nothwendigkeit der Beibehaltung der Recitativform zu sprechen. Sehr schön und warm ist der letzte Aufschwung, den Faust nimmt, ausgedrückt; auch sein Tod und der feierliche Grabgesang am Schlusse sind geeignet, unsere musikalische und menschliche Theilnahme in hohem Grade zu erwecken.

Wir gelangen zur dritten Abtheilung, welche anerkanntermaßen die gelungenste ist und die herrlichsten Momente und Stücke enthält. Auch das Gute hat sie, daß sie für sich ein Ganzes bildet, da ihr der Text der letzten Goetheschen Scene vollständig und ausschließlich zu Grunde gelegt ist. Dieselbe spielt nicht „im Himmel", wie der Prolog des ersten Theils, wo geradezu „der Herr und die himmlischen Heerschaaren" im poetischen Gewande erscheinen; aber ganz nahe am Himmel, gleichsam wo die Erde den Himmel berührt, auf den höchsten Bergeshöhn mit ihren Schluchten, Wasserstürzen, Felsen und Wald. Hier ist der Ort, wo selbst Engel und die Himmelskönigin gerne verweilen; es ist nach dem Gedicht „der geweihte Ort, der heilige Liebeshort". Die Nähe der Erde mit ihren menschlichen Wohnungen läßt auch der Geisterschaar noch eine gewisse Verbindung mit derselben, Rückerinnerung an dort in menschlicher Schwäche Erlebtes und das Bedürfniß nach noch größerer Reinigkeit. Andererseits erscheint dies Stück Erde, auf welchem die Scene spielt, schon im Himmelsglanze, Alles ist erhaben und großartig. Ein Chor der heiligen Anachoreten, frommer Einsiedler, beginnt in wunderbaren Klängen die Scenerie zu schildern. Es giebt in der gesammten Musik kaum etwas, das diesem, in Anbetracht seiner Herrlichkeit fast zu kurz gerathenem Chor an die Seite zu stellen wäre, an merkwürdiger Stimmung und malerisch-

glücklichem Ausdruck: Eine Mischung von Klängen wie feierliche Kirchenmusik und doch melodischer Süßigkeit, dieses Melodische in polyphoner Weise auf alle vier Stimmen vertheilt — wir haben dafür keinen andern Ausdruck als „wunderbar". Aus dem Chor treten nun drei Patres hervor, jeder seiner individuellen aber geheiligten Stimmung Ausdruck gebend. Zuerst der Pater ecstaticus, dessen Herz nach noch höherer Reinigung lechzt. Von Schumann sehr treffend als Tenor behandelt, und melodisch-rhythmisch wie von einer fixen Idee beherrscht erscheinend, macht dieser Gesang den Eindruck einer eigenthümlich heiligen Exaltation. Dem gegenüber tritt der Pater profundus mit würdevollem Ernst, später aber auch mit Enthusiasmus auf, um der allmächtigen Liebe zu huldigen, „die Alles bildet, Alles hegt". Schumann läßt hier eine tiefe Baßstimme zuerst in ihrer tiefen, dann in der höheren Lage eintreten. Die Würde und warme Erhabenheit, die eindringliche Melodik und grandiose Harmonik dieses Stücks sind über alles Lob erhaben. Nun der Pater seraphicus, einen eben anlangenden Chor seliger Knaben empfangend. Welche Innigkeit, welchen Ton glücklicher Unschuld hat Schumann hier entfaltet, welches Feuer entwickelt sich im weiteren Verlauf!

Es folgt ein Chor der Engel, „Faustens Unsterbliches tragend", zuerst im würdigsten Tone vierstimmig gehalten, dann einzelne Solo- und Chorstimmen mit einer anmuthsvollen Melodie verwendend, die dem Texte von den „Rosen aus den Händen liebend heiliger Büßerinnen" trefflichsten Ausdruck giebt und zeitweise wieder von dem vierstimmigen Triumphgesang der Engel durchflochten ist. Eine sehr eigenthümliche Episode bildet der Gesang der jüngeren Engel, mit den Worten beginnend: „Nebelnd um Felsenhöh". Schumann hat hier, wahrscheinlich von dem Worte „nebelnd" geleitet, eine gleichzeitige Verbindung zwei entgegengesetzter (drei- und viertheiliger) Rhythmen angewendet, deren schwankendes Wesen an sich nicht unbedenklich und in der Ausführung schwierig, hier aber sehr wortmalerisch und feinsinnig erscheint. Sehr schön ist darauf der vierstimmige Gesang der „seligen Knaben": „Freudig empfangen wir diesen im Puppenstand", während der folgende Schluß dieses Stücks „Gerettet ist das edle Glied" mit seinem marschartig-punktirten und an „Paradies und Peri" erinnernden Motiv zwar äußerlich effectvoll

wirkt, aber doch gegen die vorhergegangenen Stücke von so hoher Würde etwas absticht.

Nun erscheint Faust, als Dr. Marianus, in heilig gehobener Stimmung; er sieht die Himmelskönigin über sich und wendet sich an sie in einem Gesang mit Harfenbegleitung, voll entzückter und entzückender Wärme, worauf dann wieder eine gefaßtere Partie (beginnend: „Dir, der Unberührbaren") voll ernster Erhabenheit ertönt, deren schöne und eindringliche Melodie sodann vom Chor, die Wirkung verstärkend, aufgenommen wird. — Aus dem weitern Verlauf ist als ein sehr eigenthümlich gefärbtes Stück das der drei Weiber (Magna peccatrix u. s. w.) hervorzuheben, welches rein musikalisch von sehr schönem Eindruck ist: melancholisch und doch wie süß berauscht zugleich. Warum hier Schumann sich von der Vorschrift Goethes emancipirt und nicht jede zuerst allein singen läßt, wüßte ich nicht zu sagen. Das schöne Thema dieses Stücks hätte sich gewiß zu einem Rundgesange vortrefflich geeignet; das Zusammensingen drei verschiedener Texte hat mich hier immer gestört. — Jetzt tritt auch Gretchen, als una poenitentium (eine Sünderin), in den Kreis der handelnden Personen und wendet sich ebenfalls an die strahlenreiche Jungfrau, und zwar zuerst in edelster inniger Melodie. Später erinnert sie an Peri-Gesänge — ich glaube das Bild hätte ergreifender und bedeutender gestaltet werden können. Dem gegenüber nimmt sich sodann die Mater gloriosa mit ihrem eintönigen Gesang fast zu trocken aus, und daß nun auch Faust in dieses Psalmodiren verfällt, ist offenbar eine besondere Intention Schumanns, ob aber musikalisch wirksam, ist eine andere Frage.

Hieran schließt sich jetzt der Schlußchor, Chorus mysticus, wie ihn Goethe selbst nennt; und mystisch klingt denn auch sowohl Text wie Musik, jener in seinen schwerverständlichen Sentenzen, diese in ihren jede harmonische Deutung zulassenden unisonen Quintsprüngen; dazu eine Chromatik, welche die feinsten Verbindungen der Accorde und Tonarten zuläßt; das Alles aber, zuerst im pianissimo, dann crescendo, von einem achtstimmigen Chor mit Solostimmen vorgetragen. Wahrlich eine mystische und orakelhaft unbestimmte, aber doch schöne und dem Sinne des Textes im Allgemeinen sehr entsprechende Wirkung!

Zum Schluß hat Schumann, sich hauptsächlich auf die Worte stützend: „das ewig Weibliche zieht uns hinan", geglaubt, der Sache

noch einen lebhaften Charakter geben zu müssen; aber er war später mit diesem Abschluß nicht ganz zufrieden, derselbe soll ihm „zu weltlich" vorgekommen sein, und er schrieb einen andern, mit anderem Thema und weiterer Ausführung; dieser ist aber merkwürdiger Weise noch weltlicher und weniger großartig als der erste, weshalb man, soviel ich weiß, überall den ersten vorzieht und zur Aufführung wählt. Ich kann mich der Ansicht nicht erwehren, daß es vielleicht besser gewesen wäre, den ganzen Schlußchor in der mystischen Haltung des Anfangs fort- und zu Ende zu führen, denn schließlich sind ja auch die Worte „das ewig Weibliche zieht uns hinan" mystisch genug.

Fassen wir die „Faustscenen" als Ganzes zusammen, so haben wir ein ächt *modernes* Kunstwerk vor uns mit allen Vorzügen und Schattenseiten eines solchen. Wenn nämlich die moderne Tonkunst uns unmittelbarer bei der Gefühlsseite ergreift, ohne uns erst durch den compositionstechnischen Apparat von Mitteln hindurchzuführen, die rein musikalischen Zwecken dienen und mit Dem, was die Musik auszudrücken unternimmt, nicht immer in einem absoluten Zusammenhange stehen, so sucht dagegen die ältere Kunst uns als solche nicht blos anzuregen, sondern auch durch consequenten Ausbau zu *befriedigen*, indem sie kein vorkommendes Motiv blos vorübergehend zu poetischem Zweck benützt, sondern es organisch in das Ganze verwebt oder „durchführt". Und so regt uns auch Schumann in manchen Stellen dieses Werkes lebhaft an, ohne das Kunstgefühl ganz zu befriedigen. Traumhaft tauchen aus der Dunkelheit wundersame Gestalten auf, die, bevor sie noch feste Umrisse und klare Gestalt angenommen haben, schon wieder verschwinden um anderen Platz zu machen. Dieses *Traumleben* ist die nächtige Seite der modernen Kunst im Gegensatz zu der Tageshelle und der absoluten Greifbarkeit aller Gestalten der älteren. Wer mit den Forderungen dieser älteren Kunst an die „Faustscenen" und andere Werke Schumann's herantritt, wird nicht selten von dem Gefühle befallen werden, daß er Dieses oder Jenes gerne weiter ausgeführt gewünscht sähe um sich erst in *einer* Stimmung zu befestigen und zu vertiefen. Der reine Kunstgenuß kann unter solchen Umständen sich nicht aufrecht halten, sondern das Stoffliche wird einziger Leitfaden; nicht was die Musik an sich ist oder giebt bringt uns Genuß, sondern die Beobachtung ihres Verhältnisses zu dem wechselnden

poetischen Bilde dessen Ausdruck sie sein will. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Kunst ächter ist; auch helfen da alle theoretischen und ästhetischen Ueberzeugungen nicht aus der Verlegenheit: Was längerer Dauer sich erfreut, was verschiedene Wendungen der Kunstgeschichte und Kunstgeschicke überlebt, wird den Sieg davon tragen und als aus dem richtigeren Kunstprincip entsprungen anerkannt werden.

Indem ich die Manen Schumanns um Vergebung bitte, daß ich mir erlaubte, über einige Partien seiner herrlichen Composition meine vielleicht ganz subjective Ansicht ausgesprochen zu haben — man setzt ja einen Künstler nicht herab, wenn man seine wenigstens scheinbar schwächeren oder sterblichen Seiten berührt — betone ich nochmals, daß das Schöne, Gewaltige und echt Schumannsche in dem Werke, und besonders in der dritten Abtheilung, weitaus überwiegt. Einem Künstler, der uns zu dieser Höhe des Genusses zu führen vermag, wie es in den Scenen aus Faust und anderwärts der Fall ist, kann man nur ernstlichst dankbar sein.

Mus 82. 2

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 5.

## Form und Inhalt des musikal. Kunstwerkes

von

August Reißmann.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

**Berichtigung zu Musikalische Vorträge Heft 4:**

Seite 19 Zeile 5 von unten ist das Wort „gewünscht" zu streichen.

# Form und Inhalt
des
# Musikalischen Kunstwerkes.

Von

**August Reißmann**
in
Friedenau.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1919

Alle Rechte vorbehalten.

5.

# Form und Inhalt des muſikaliſchen Kunſtwerkes.

Von

Dr. Auguſt Reißmann.

---

Hochgeehrte Verſammlung!

einen Augenblick verhehle ich mir die großen Schwierigkeiten, welche jeder vorwiegend auf Deduction beſchränkte Vortrag über das innerſte und eigenſte Weſen der Muſik bereitet, wenn er ſich nicht in eine hohle, nichtsſagende Phraſeologie oder in eine trockene Darlegung und Beſtimmung rein elementarer Begriffe verlieren ſoll. Wäre es mir vergönnt, Ihnen das geſammte muſikaliſche Darſtellungsmaterial in ſeiner allmählichen Entwickelung wie in ſeiner Verwendung zum Kunſtwerk in lebendiger Ausführung, oder auch nur in Noten vorzuführen, ſo würde es mir ungleich leichter werden, eine volle Verſtändigung herbeizuführen. Zwar werde ich verſuchen, Einzelnes durch praktiſch ausgeführte Beiſpiele zu erläutern, aber bei der Beſchränktheit des mir zu Gebote ſtehenden Apparats werde ich doch immer meiſt Ihre Nachſicht beanſpruchen und vor allem an Ihr

Gedächtniß appelliren müssen. Ich will meine Untersuchungen nur an die mehr elementaren Musikformen und an Tonstücke anknüpfen, von denen ich voraussetzen darf, daß sie allgemein bekannt und Ihnen gegenwärtig sind. Fürchten Sie nicht, daß ich Sie dabei viel von Dingen unterhalten werde, die Sie weit bequemer in jedem Lehrbuch nachlesen können. Ich will Sie im Gegentheil zu Zeugen von Experimenten machen, die nur in lebendiger Ausführung möglich werden. Erwarten Sie aber auch nicht, daß ich die Unterhaltung im Salon und am Theetisch durch einige neue geistreiche Phrasen bereichern werde. Als Musiker will ich versuchen, Ihnen möglichst sachlich und faßlich darzulegen, wie ein bestimmter Inhalt musikalische Form gewinnt. Zunächst gilt es dabei festzustellen: was als musikalischer Inhalt zu bezeichnen ist. Es wird Ihnen nicht unbekannt sein, daß in neuerer Zeit erst wieder einzelne Aesthetiker den überaus seltsamen Versuch gemacht haben, der Tonkunst jeden Inhalt wegzuleugnen, sie nur als angenehmes Spiel mit klingenden Tonformen gelten lassen zu wollen. Daß durch eine so durchaus grundlose Auffassung vom Wesen der Tonkunst diese sofort aus der Reihe der Künste ausscheidet, bedarf keines umständlichen Beweises. Selbst das Handwerk erzeugt nur auf seinen untersten Stufen inhaltlose Formen; je mehr diese sich den künstlerischen Formen nähern, um so mehr macht sich in ihnen ein bestimmter und erkennbarer Inhalt geltend, und nur dadurch wird die Form überhaupt zu einer künstlerischen, daß in ihr ein bestimmter Inhalt verkörpert ist. Dem Standpunkt jener Aesthetiker entspricht auch die seltsame Art ihrer Beweisführung. Weil ein und dieselbe Musik unter verschiedenen Nationalitäten, Temperamenten, Alterstufen und Verhältnissen, ja selbst unter der Gleichheit aller dieser Bedingungen bei verschiedenen Individuen sehr ungleich wirke, folgern sie: daß sie keinen bestimmten Inhalt haben könne, und übersehen dabei ganz und gar, daß man mit diesem Argument auch allen übrigen Künsten den Inhalt wegdisputiren kann. Es dürfte wohl kaum irgend ein Kunstwerk der Malerei, Sculptur oder Architectur, ja selbst der Dichtkunst zu nennen sein, das den ganz gleichen Eindruck auf verschiedene Genießende hervorzubringen vermag, wenn nicht noch gewisse Bedingungen erfüllt werden, von denen allerdings jene Aesthetiker selten eine Ahnung haben. Es ist doch gewiß ein äußerst seltsames Unterfangen, den

Grund solcher Erscheinung in dem Kunstwerk zu suchen, während er nur in der mangelhaften oder absonderlichen Auffassungsfähigkeit des Beschauenden und Genießenden liegt. Gewiß ist manchem unter Ihnen bekannt, daß es Musiker giebt, die einzelne Töne, ja selbst ganze Octaven nicht zu unterscheiden vermögen. Für einen rühmlichst bekannten und verdienstvollen Maler war die blaue Farbe nicht vorhanden, sie erschien ihm als grün. Könnten beide nicht mit demselben Recht, wie jene Aesthetiker, auf ihr Unvermögen neue Theorien bauen? Nicht nur in diesen einzelnen Fällen, sondern überhaupt sind Auge und Ohr die betrüglichsten Kunstrichter, wenn sie nicht durch das eingehendste Kunstverständniß geleitet werden. Dies Verständniß einer Kunst finde ich aber nicht in dem behaglichen Wohlgefallen an der sinnlichen Wirkung der Darstellungsmittel, sondern vielmehr in der Erkenntniß des Geistes, der sie aufbot, um sich in ihnen zu offenbaren. Daher macht es auch einen so eigenthümlichen Eindruck, daß jene Aesthetiker, welche die Musik nur als klingende Tonformen fassen, doch auf ihre sinnliche Aeußerungsweise so nachdrücklich Gewicht legen, obwohl sie gerade für die Erkenntniß der Tonformen nur untergeordnet Bedeutung hat. Das rein sinnliche Element, der Klang, vermittelt uns nur die Tonformen, aber giebt nicht zugleich auch ihre volle Erkenntniß. Auch das Auge empfindet bei einem Bilde zunächst nur die Wirkungen des Lichts und der Farbe; um die Formen zu erkennen, muß der vergleichende und combinirende Verstand hinzutreten, welcher erst die übersichtliche Gliederung der Darstellungsmittel erfaßt. Auf ganz gleichen Voraussetzungen beruht die Erkenntniß der Tonformen. Das Ohr empfindet nur die sinnliche Klangwirkung, der vergleichende Verstand oder das bereits formell geschulte Gefühl erst führen zur Erkenntniß der Tonformen. Wären jene Aesthetiker aus der Oberflächlichkeit ihrer Musikanschauung bis zu dieser Kunstanschauung emporgedrungen, hätten sie sich die Construction der verschiedenen Musikformen klar gemacht, dann würden sie die Ueberzeugung gewonnen haben, daß jede einzelne einem ganz bestimmten Inhalt ihre Entstehung verdankt, und daß dieser Inhalt in den verschiedenen Meistern und den verschiedenen Jahrhunderten eine individuelle Fassung gewinnt. Hiermit habe ich zugleich angedeutet, daß auch die

Richtung der Musikentwickelung unserer Tage, welche die künstlerische Form vernachlässigt, nicht weniger unkünstlerisch ist, wie die oben charakterisirte, der gleichfalls die rechte Erkenntniß der Form mangelt. Jener bleibt bei ihrer Verachtung der Form auch nur die rein sinnliche Wirkung mit dem Material, die an- und aufregt, aber keinen Inhalt zu vermitteln vermag. Der Irrthum beider Anschauungen beruht lediglich darauf, daß sie beide für die Tonkunst andere Fundamentalgesetze annehmen, als für die übrigen Künste, und wie ich gleich nachweisen will, unter vollständiger Verkennung aller künstlerischen Gestaltung. Ebenso wie die Architectur, Sculptur, Malerei, ja selbst die Dichtkunst ihren Inhalt nicht darlegen, sondern gestalten sollen, so muß es auch die Tonkunst, und nicht durch die Art dieser Gestaltung, sondern durch die besondere Natur des Darstellungsmaterials und die dadurch bedingten Stoffe sind die Künste unter einander verschieden. Stein und Mörtel bedingen und bestimmen die Formen der Architectur, Sandstein und Marmor die der Sculptur, Licht und Farbe die der Malerei, und selbst das Wort wird für die Dichtkunst zum Material, aus welchem sie künstlerische Formen bildet. Nicht anders verhält es sich mit der Tonkunst; auch ihr wird der Ton zum Baustein für die künstlich in einander gefügten, plastisch heraustretenden, klingenden Tonformen. Aus der Verkennung dieser natürlichsten Verhältnisse entspringen jene beiden verkehrten Anschauungen. Begrifflich verständlich vermag die Tonkunst demnach allerdings nicht zu werden; daran hindert sie die eigenste Natur ihres Darstellungsmaterials: der Ton; und sie tritt nach dieser Seite ganz entschieden gegen die anderen Künste zurück. Während diese an die concrete Welt anknüpfen — denn auch die Dichtkunst, obwohl sie ein dem Ton verwandtes Material verarbeitet, bewegt sich in der Welt leicht faßbarer Begriffe — stellt die Tonkunst alles gegenstandslos, nur in subjectiven Wirkungen dar. Allein unverständlich ist sie deshalb noch nicht. Es giebt im Leben des Geistes so manchen Zug, der sich nicht begrifflich fassen läßt, und selbst bei der schärfsten Begriffsbestimmung bleibt immer noch ein Rest unausgesprochen zurück. Dabei darf man nicht übersehen, daß auch diese begriffliche Verständlichkeit der Sprache mehr oder weniger willkürlich ist. Sie beruht zumeist auf gegenseitigem Uebereinkommen, und wenn es einmal einer Zeit gefiele, mit gewissen rhythmischen, harmonischen

oder melodischen Formeln bestimmte Begriffe zu verbinden, so wäre auch in der Tonkunst begriffliche Bestimmtheit erreicht. Annähernd geschieht dies sogar in den typischen Formen des Chorals, des Tanzes und Marsches, mit denen wir ganz bestimmte Vorstellungen verbinden, und die Signale der Hörner und Trompeten helfen ganz vortrefflich das Commandowort ersetzen. Allein daß die Tonkunst nur annähernd solche begriffliche Bestimmtheit erreicht, ist ihr wesentlichster Vorzug. Sie verzichtet darauf, weil sie den Geist nur nach seinem innern Weben und Schaffen erfaßt und nur so von ihm erfaßt sein will. Sie trägt wie keine andere Kunst das volle Gepräge des sie hervorrufenden Geistes, und gerade durch sie gelangen wir am unmittelbarsten zur Erkenntniß unserer selbst wie der Menschheit. Es gehört ein großer Aufwand von Gelehrsamkeit und verstandesscharfer Erörterung dazu, um durch Sprache oder Schrift ein treues Bild vergangener Jahrhunderte zu vermitteln, und es müssen meist energische und weit ausgedehnte Studien vorausgegangen sein, um aus den alten Bildwerken der Architectur, Sculptur und Malerei den Geist zu entziffern, der sie erschuf; während oft ein einziger Tonsatz vermögend ist, uns mitten hinein zu führen in längst vergangene Jahrhunderte. Ein Tonsatz von Walther, Senfl oder Schröder wird Ihnen die Blüthezeit der Reformation lebendiger vor die Augen führen, als ein Bild von Cranach oder Dürer, und nur die Volksmelodie wird Ihnen den Geist des Volkes, aus dem auch der Text hervortreibt, ganz erschließen und gegenwärtig machen. Es wird der Wissenschaft wohl schwerlich gelingen, den letzten Grund solcher Erscheinung aufzudecken. Sie wird sich wohl dabei begnügen müssen, die Gesetze, nach denen die Materie solche Wirkungen hervorbringt, aufzusuchen, ohne erklären zu können, warum sie sich gerade so und nicht anders wirkend verhält. Für die Tonkunst wird natürlich ein solches Zurückgehen auf das Darstellungsmaterial unabweisbar, weil sie sonst zu wenig concret Faßbares darbietet. Man muß, um für solche Untersuchungen reellen Boden zu gewinnen, zunächst absehen von der Tonkunst als Product des mit Bewußtsein schaffenden Geistes und sie nur nach ihrem ersten Ursprunge, als das unwillkürliche Ergebniß des mittheilungsbedürftigen Menschengeistes betrachten. Man muß zurückgehen auf die innere, erzeugende Triebkraft und auf ihr Verhältniß zu den verschiedenen

Tonformen, in denen die Tonkunst erscheint. Auf dieser ersten Stufe zeigen sich nur Naturlaute der Freude und des Schmerzes. Das Darstellungsmaterial der Tonkunst, der Ton, ist das ganz unwillkürliche Erzeugniß innerer organischer Bewegung. Ein physiologischer Mechanismus befähigt uns, innere Zustände und Veränderungen im Leben unseres Geistes durch Töne auszudrücken. Wie eng der Gesangston auf dieser untersten Stufe sich der ihn hervorrufenden inneren Bewegung anschließt, zeigt die oberflächlichste Beobachtung. Der Grad der inneren Erregung bestimmt den Grad der Spannung der Stimmbänder und dadurch die Höhe des Gesangstons, und der Rhythmus hält gleichen Schritt mit dem vorwärts treibenden oder rückhaltenden Pulsschlage des Herzens. Bei dem ruhigen, gleichmäßigen Verlauf innerer Bewegung bleiben die Stimmbänder in mehr normaler Spannung und der erzeugte Gesang bewegt sich in den mittleren Lagen des Organs, in bequemen und gleichmäßigeren Intervallen und mehr ruhigen Rhythmen. Die freudigere Erregung erhöht natürlich auch die Spannung der Stimmbänder; der dadurch hervorgerufene Gesang erhebt sich daher auch in die höheren Lagen des Organs, und jenes erhöhte Leben theilt sich ihm auch in lebendigeren Rhythmen und weiteren Intervallen mit. Der Schmerz hemmt das innere Leben der Seele, die Spannung der Stimmbänder vermindert sich; der Gesang tritt in die tieferen Lagen des Organs und bewegt sich in engern Intervallen und schleppenden Rhythmen. Auf das ganz gleiche Bedürfniß sind die naturalistischen Anfänge der Instrumentalmusik zurückzuführen. Es ist weder künstlerisches Bewußtsein, noch Zufall, noch durch äußere Nothwendigkeit geboten, daß der Jäger das Horn, der Schäfer die Schalmei, der Kriegsmann die Trompete und Trommel erwählt haben, und selbst das Sistrum der Aegypter, Pauke und Cymbel der Juden und all die schall- und klangverstärkenden Instrumente der verschiedenen Völker haben ihren Ursprung nur in dem größeren oder geringeren Reichthum ihrer Innerlichkeit und dem Grade, in welchem er ihnen zum Bewußtsein gelangte. Diese rein naturalistische Anschauung namentlich hat darauf geführt, die Musik als die Kunst der schönen Gefühle zu betrachten. Weil unser Bewußtsein jene Bewegung des innern Lebens im Gefühl wahrnimmt und weil der Ton wiederum diese Bewegung für das Gehör fühlbar macht und dadurch dieselbe Bewegung hervorzurufen

im Stande ist, so hat man die Musik als die Kunst, schöne Gefühle darzustellen und zu erwecken, betrachtet, eine Ansicht, die in dieser einseitigen Fassung nur für die unterste Stufe musikalischer Kunst Geltung hat und zu jener gefühlsseligen Gedankenlosigkeit führt, welche ein frisches, fröhliches Emporblühen der Tonkunst auch heute noch allseitig hemmt. Nur auf der *untersten Stufe*, in ihrem *naturalistischen* Emporblühen als Volksgesang und Volksmusik ist sie ausschließlich Stimme der Empfindung. Im *Volksliede* überläßt sich das Volk ohne alle Reflexion den Wellen und Wogen seines Gemüths, und diese erhalten somit treuesten instinctiven Ausdruck. Was das Herz bewegt, strömt aus im Gesange, und zwar im Moment des Empfindens, Zug um Zug, ohne eine andere Ordnung als die vom Instinct vorgezeichnete. Das ist aber noch nicht Kunst, sondern erst ihr Anfang, insofern als die Kunst durch die Volksmusik ein bildungsfähiges Material überkommt und Anleitung und Anregung gewinnt, dasselbe für höhere Zwecke umzuformen und zu verwerthen. Das Volk ist nicht wählerisch in Verwendung seiner Mittel. Ihm ist es nur um den vollen, lebendigen und wahren Ausdruck zu thun, und es folgt eben nur dem Instincte ohne weitere eingehendere Kenntniß weder des darzustellenden Objects, noch des Darstellungsmaterials. Das *Volkslied* bleibt daher auch auf der Oberfläche und im Stoff haften und es kommt nirgends zu einer tieferen Durchdringung von Form und Inhalt. Dieser Proceß vollzieht sich erst im Künstler. Für ihn ist die Volksmusik ein Naturschönes, dem er erst durch sein Wissen und Können die Erfordernisse des Idealschönen aufprägt. Die energischen, rein beziehungslosen Studien, welche er mit dem Material unternommen hat, befähigen ihn erst, den zu offenbarenden Inhalt in allen Consequenzen zu verfolgen und vollste Einheit von Inhalt und Form herzustellen. Das geschieht aber nur mit vollem Bewußtsein, Gedanke und Wille sind dabei nicht weniger stark betheiligt und prägen sich dem Kunstwerk nicht weniger erkennbar auf, wie sein Empfinden. Dies wird dadurch weder vermindert, noch beeinträchtigt. Seine rohe Naturwüchsigkeit und üppige Urkraft wird nur gezähmt zu schöner Formvollendung. Die freiere und durchdachtere Technik, die sich der Künstler in Beherrschung des Materials aneignet, befähigt ihn, das darzustellende Object tiefer und allseitiger zu erfassen und in seine zarteren Bestandtheile zu zerlegen, als es das

Volkslied vermag. Lust und Leid, Freude und Schmerz, Jubel und Klage, Sehnen und Befriedigung kommen jetzt auch in ihren vom Volksliede unbeachteten, weil ungekannten Einzelzügen zur Erscheinung. So nur ersteht das Kunstwerk in höchster Vollendung, und so umfaßt die Tonkunst den gesammten Menschen, welcher empfindet, denkt, weiß und will, und nur indem sie sich so über seine ganze Geistigkeit verbreitet, tritt sie ein in die Reihe der Künste. Der Geist des schaffenden Künstlers, der genährt ist mit den höchsten Idealen aller Zeiten und deren besonderer Erscheinung in seiner eigenen oder der mit divinatorischem Blicke erschauten kommenden Zeit, das ist auch der Inhalt der Tonkunst, und die speciellere Aeußerungsweise desselben der Inhalt des einzelnen musikalischen Kunstwerks. Die Wahrheit dieses Satzes wird durch den Nachweis der besonderen Weise, unter welcher ein bestimmter Inhalt musikalische Form gewinnt, zu dem ich mich jetzt wende, vollste Bestätigung finden.

Auch die Musikformen entstehen ganz auf dieselbe Weise wie alle übrigen Formen. Form ist nichts weiter als Begrenzung eines unbegrenzten Stoffes. Dieser ist so lange formlos, als er sich ungehemmt, unendlich ausbreiten kann; erst indem dieser unendlichen Ausbreitung Schranken gesetzt werden, gewinnt er Form. Die schöne Form, und nur diese ist künstlerisch, wird aber nur dadurch erzeugt, daß alle einzelnen Theile auf einander bezogen werden, daß sie alle unter sich in ganz bestimmte Wechselwirkung treten und, je nach ihrer größeren oder geringeren Bedeutung geordnet, zusammengefügt sind. Nur aus der Gegenwirkung der einzelnen Theile auf einander entsteht die künstlerische Form. Die Möglichkeit einer solchen Gestaltung wird natürlich nur durch das zu verwendende Darstellungsmaterial bedingt. Stein und Mörtel, Farbe und Licht sind so beschaffen, daß sie eine derartige Verwendung zulassen; nicht weniger die uns zur Bildung von Tonformen zu Gebote stehenden Töne. Die diatonische Tonleiter zeigt schon das Grundprincip aller musikalischen Gestaltung; die einzelnen Töne derselben verhalten sich durchaus nicht indifferent zu einander, sondern sie treten in nähere oder entferntere Beziehungen. Die diatonische Tonleiter bewegt sich, wie Ihnen bekannt ist, in Ganz- und Halbtönen und

ordnet diese so, daß sie selbst in zwei gleichmäßig gebildeten Hälften sich darstellt:

$$c — d — e — f \parallel g — a — h — c.$$

Die chromatische Tonleiter zeigt zwar dasselbe Grundprincip, aber schon nicht mehr in seiner Unmittelbarkeit. Das eigentlich Abschließende der Gestaltung der diatonischen Tonleiter ist der Halbton; durch den Eintritt der halben Tonstufe wird *f* zum Endpunkt der ersten, *c* zum Endpunkt der zweiten Hälfte. Indem die chromatische Tonleiter den Halbton zwischen jeden einzelnen Ton verlegt, wird sie selbst in kleinere Glieder zerlegt, die sich aber nicht eigentlich gegenwirkend verhalten. Die Gipfel- und Ruhepunkte, welche durch die beiden Halbtöne bei der diatonischen Tonleiter bezeichnet werden, erscheinen verwischt und werden bei der chromatischen Tonleiter nach jedem Ton der diatonischen Tonleiter verlegt, nach *d*, *e* u. s. w.

$$c — cis — d;\ d — dis — e.$$

Daher legen wir, obgleich wir sämmtliche Töne der chromatischen Tonleiter verwenden und verwerthen, doch nicht diese, sondern die diatonische Tonleiter dem künstlerischen Schaffen zu Grunde; nur sie enthält die Bedingungen für die künstlerisch formelle Gestaltung, und wir halten an jener ursprünglichen Bildung fest, auch wenn wir einen andern Ton als *c* zum Ausgangspunkt wählen. Es wird Ihnen bekannt sein, daß eine Reihe von Jahrhunderten hindurch die Musikpraxis eine andere war. Seit jener Zeit, als durch das Christenthum die diatonische Reihe vom Grundton bis zur Octave als Grundlage für den Kirchengesang festgestellt wurde, bis zum siegreichen Hervorbrechen des Volksgesanges blieb jene Tonreihe und nicht das in ihr waltende Princip die Grundlage für das künstlerische Schaffen. Wohl erfolgte die Bildung anderer Tonleitern, aber immer streng innerhalb jener Tonreihe, so daß jede neue Tonleiter auch anders, von den übrigen Tonleitern abweichend construirt war, indem der Sitz der Halbstufen bei jeder verschieden ist. Es ist hier nicht näher zu erweisen, daß eine eigentlich ebenmäßig gegliederte Gestaltung in unserem Sinne innerhalb dieses Systems nur sehr bedingt möglich war. Jene Zeit pflegte diese auch nur äußerst wenig. Ihre Hauptthätigkeit war auf die Formen des einfachen und künstlichen Contrapunkts, auf die har-

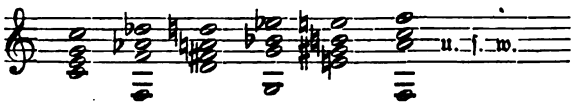
monische Ausgestaltung des alten Systems gerichtet. Erst als mit dem Volksliede das moderne Tonsystem die Herrschaft gewinnt, erzeugt es diese Fülle der mannigfaltigsten Formen, die heute der Tonkunst zu Gebote stehen.

Die moderne Musikpraxis macht, in dem Bestreben, künstlerisch zu formen und zu bilden, jene diatonische Tonleiter, nicht nur als Tonreihe, sondern nach ihrem Princip, zur Grundlage ihres Bildens. Sie construirt die einzelnen Tonleitern, nur nach den beiden Geschlechtern — Dur und Moll — geschieden, ganz gleich nach der Normaltonleiter, so daß in allen Dur-, ebenso wie in allen Moll-Tonleitern ganz genau dieselben Verhältnisse wiederkehren. Hiermit wurde natürlich die Gliederung der C dur-Tonleiter herrschend für die Musikpraxis. Die Stützpunkte der Tonleiter, der Ausgangston des ersten wie des zweiten Tetrachords, wurden als Tonica und Dominante auch zu Stützpunkten für die gesammte Formentwickelung. Der Mittelpunkt der Bewegung der Tonleiter, die Dominante, wurde zugleich Mittelpunkt der gesammten formellen Gestaltung, und weil auch die Bewegung nach der Unterdominante eine Dominantbewegung ist, nur nach der entgegengesetzten Seite, so darf man die ganze Musikentwickelung bis auf unsere Tage als von dieser Dominantbewegung beherrscht betrachten. Damit erst war die Möglichkeit der Entwickelung der streng gegliederten Vocalformen: des Liedes und der aus ihm hervortreibenden Form der Arie, und vor allem der Instrumentalformen gegeben.

Wie weit die Melodiebildung durch diesen Proceß beherrscht wird, das ist hier nicht weiter zu erörtern, da diese zunächst noch keinen Antheil an der formellen Gestaltung des Kunstwerks im Allgemeinen gewinnt. Ungleich wichtiger wird er dagegen für die harmonische Formation des gesammten Materials. Diese wird von ihm so vollständig beherrscht, daß die auf den einzelnen Tönen erbauten Dreiklänge und Accorde ganz genau in dasselbe Verhältniß zu einander treten, wie die Töne der Tonleiter unter sich. Der Dreiklang auf der Tonica, der tonische Dreiklang, wird Ausgangs- und Endpunkt der ganzen harmonischen Bewegung, die wieder durch die Dominante ebenso beherrscht wird, wie die melodische. Namentlich diese Beziehungen helfen das Kunstwerk gliedern; wir unterscheiden einen Halbschluß, bei welchem die Bewegung nach der

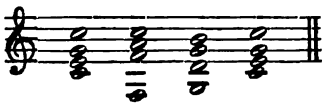
Dominante, und einen Ganzschluß, bei dem die Bewegung nach der Tonica geführt wird. Die andern Dreiklänge, der D moll-, E moll- und A moll-Dreiklang beispielsweise in der C dur-Tonart, nehmen an dieser Gestaltung keinen directen Antheil, sie helfen nur, wie ich später noch nachweisen will, diesen harmonischen Apparat individuell ausstatten und ausgestalten.

Dies eigenthümliche Verhältniß der Accorde unter sich wird Ihnen noch klarer zur Anschauung gelangen, wenn Sie die Wirkung von an sich innerlich unverbundenen Harmonien beobachten:

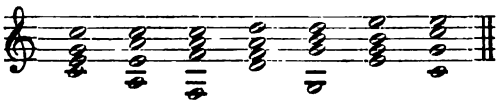



Hier steht gewissermaßen jeder einzelne der Accorde für sich; ihre Wirkung ist daher nur eine rein sinnliche, durchaus materielle. Hier wirkt nichts anderes als der rein äußerlich an- und aufregende Klang. Das ist aber selbst dann noch der Fall, wenn die Accorde anscheinend durch das Band der Tonleiter verbunden werden, wie in dieser Folge:

Auch in dieser Aufeinanderfolge wirkt jeder einzelne Accord für sich in seiner ungehemmten Naturgewalt. Erst damit, daß diejenigen Accorde herausgehoben werden, die in innerer Beziehung zu einander stehen, beginnt die künstlerische Thätigkeit, denn dieser innere Zusammenhang ist das erste geistige Moment, durch welches die an sich materiellen Massen beseelt werden. Diese Accorde sind: der tonische, der Unterdominant- und der Dominant-Dreiklang.



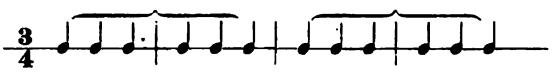
Indem dann jedem dieser Dreiklänge noch der verwandte Molldreiklang beigegeben wird, erscheinen uns die übrigen Accorde der harmonisirten Tonleiter in das entsprechende Verhältniß gesetzt.



Aber auch diese Accorde wirken so dargestellt hauptsächlich durch das Materielle ihres Klanges; das wird namentlich bemerkbar, wenn sie den Instrumenten mit mehr sinnlicher Wirkung, wie den Rohrblasinstrumenten, oder den Streichinstrumenten im leisen Tremolo auszuführen übergeben werden. Um diese Wirkung zu vergeistigen und zu veredeln, müssen Melodie und Rhythmus hinzutreten.

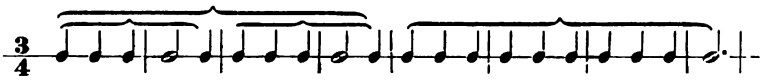
Wie der Rhythmus endlich sich diesen Proceß dienstbar macht (oder auch umgekehrt), das will ich an dem Tanz nachzuweisen versuchen. Sie wissen, daß im Tanz wie im Marsch der Rhythmus die Bewegung der Füße regelt. Nach dem Marsch- oder Tanzrhythmus wird daher auch der Rhythmus der begleitenden Musik bestimmt.

Der Walzer z. B. ist aus zweimal drei Tanzschritten zusammengesetzt, die sich auf einer Umdrehung vollziehen. Der Walzerrhythmus besteht demgemäß aus zwei Dreivierteltacten:

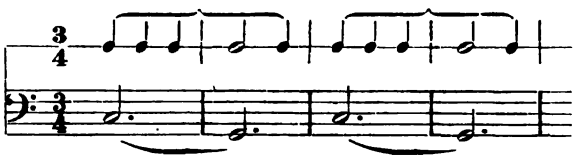


Die fortwährende Wiederkehr eines so einfachen und einförmigen Rhythmus würde indeß auch die Beine ermüden, und so ordnet man die aufeinanderfolgenden Rhythmen zu größeren Partien an. Hier nun treten Melodie und Harmonie als ganz besonders gestaltende Mächte hinzu. Wir fassen die zwei ersten Tacte zu einer metrischen Einheit zusammen, der wir dann eine gleichgebildete entgegensetzen und gewinnen eine rhythmische Gruppe von vier Tacten, der, als Vordersatz betrachtet, dann ein Nachsatz von wieder vier Tacten folgt; beide Gruppen vereinigt ergeben einen ersten Theil von acht Tacten, dem nun wieder ein zweiter Theil folgt, und so vermöchten wir diese Construction bis ins Unendliche fortzusetzen, wenn nicht eben das Kunstwerk eine übersichtliche und abgeschlossene Construction erforderte. Das rhythmische Walzerschema besteht demnach aus acht dreitheiligen Tacten, die so gegliedert sind, daß die ersten vier sich gleichmäßig in zweimal zwei Tacte scheiden, in-

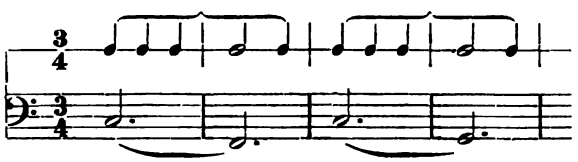
dem je im zweiten eine Cäsur angebracht wird. Die letzten vier werden zu einer einheitlichen Gruppe vereinigt.



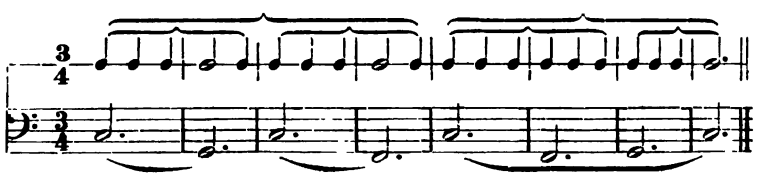
Für das rhythmische Schema auch das harmonische zu finden, kann nicht schwer fallen. Die rhythmische Anordnung des Walzers faßt zwei Tacte zu einer Einheit zusammen, die harmonische muß ihr hierin folgen; sie muß zwei Accorde wählen, welche durch ihre natürlichen Bezüge die beiden Tacte noch enger verbinden; es sind dies der tonische Dreiklang und der Dominant-Dreiklang:



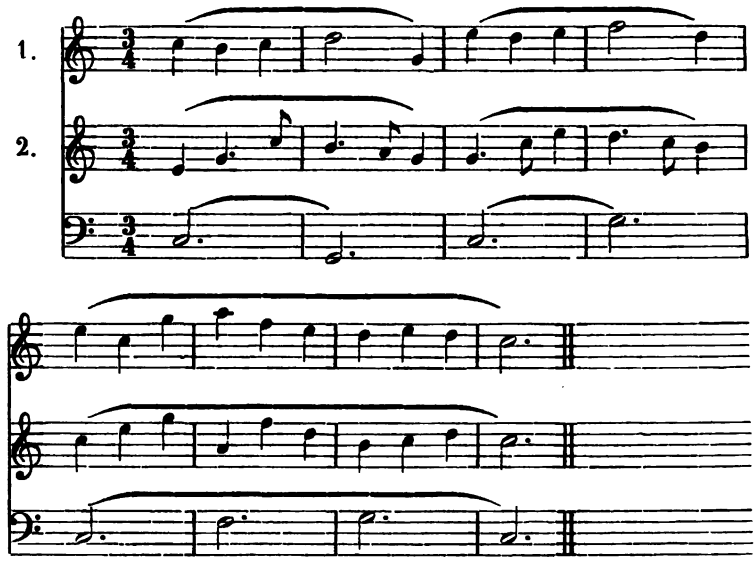
Statt des Dominant-Dreiklangs könnte dann auch der Unterdominant-Dreiklang oder, wenn wir die beiden rhythmischen Gruppen fester zur Einheit verknüpfen wollen, beide abwechselnd gebraucht werden:



Die zweite Hälfte dieses Theiles soll sich als Gegensatz verhalten, weshalb sie harmonisch einheitlicher zu gestalten ist. Wir wenden sie also bestimmt mit einem Ganzschluß nach der Tonica:



oder wenn wir noch einen zweiten Theil anschließen wollen, nach der Dominante. Nur flüchtig andeuten will ich, wie nun die Melodie hinzutritt, um diese harmonischen Massen in Fluß zu bringen:




Die weiteren Untersuchungen dieses ganzen Gestaltungsprocesses werden sich leichter am Liede verfolgen lassen, und hier werde ich zugleich nachweisen können, wie diese Formation allmählich über die Allgemeinheit ihres Inhalts sich erhebt zu mehr individueller Bedeutung.

Die musikalische Construction des Liedes wird durch das strophische Versgefüge bedingt. Dies aber wird wiederum in der modernen Lyrik namentlich durch den Reim herausgebildet. Der Trieb: die rhythmische Zeile nach bestimmten Maßen, nach einem metrischen Schema oder nach symmetrischer Silbenzahl zu regeln, zeigt sich beim ersten Erwachen der mit künstlerischem Bewußtsein dichtenden Phantasie. Früh wurde sie darauf geführt, den nur rhythmischen Zeilen auch eine äußere, für das Ohr erkennbare Begrenzung und eine Art symmetrischer Correspondenz zu geben. Diese erfolgte durch Wiederholung gleichklingender Consonanten an stark betonten Stellen durch die sogenannte Alliteration. Als dann

das musikalische Element der Sprache mehr und mehr zur Herrschaft gelangte, bedurfte man eines stärker wirkenden Gleichklangs, und an Stelle der Alliteration tritt die Assonanz. Nicht mehr die gleichen Consonanten, sondern die klangvolleren Vocale verbinden die Strophen unter einander, und um sie noch wirksamer zu machen, treten sie an das Ende der Zeilen. Die Verbindung beider, der Alliteration und der Assonanz, führte endlich zu dem Vollreim, dem durch gleiche Consonanten und Vocale bewirkten Gleichklange einer oder mehrerer Silben. Durch ihn findet das strophische Versgefüge seinen sichern formellen Abschluß. Sie wissen, der Reim grenzt die Liedzeilen ab und bringt sie zugleich unter sich in Verbindung. In dem Liede:

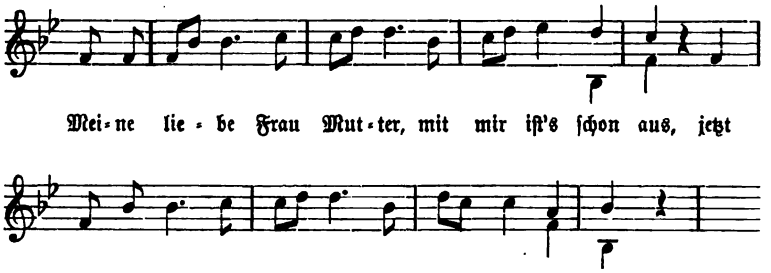
O Sonnenschein, o Sonnenschein!
Was scheinst du mir ins Herz hinein!
Weckst drinnen lauter Liebeslust,
Daß mir so enge wird die Brust.

werden durch die Reime „schein" und „hinein", „Lust" und „Brust" nicht nur die einzelnen Zeilen abgegrenzt, sondern immer je zwei und zwei verbunden.

Dies Gefüge nachzubilden, ist erste Aufgabe der Tonkunst. Das Verhältniß des Sprachrhythmus zum musikalischen Rhythmus brauche ich hier nur anzudeuten. Ich muß als Ihnen bekannt voraussetzen, daß wir jedes Metrum, sowohl quantitirend, als auch accentuirend musikalisch darstellen können. Diese reichere Darstellung der musikalischen Rhythmik hat weniger Einfluß auf die formelle Gestaltung des Kunstwerks, als vielmehr auf seine reichere und charakteristische Ausgestaltung. Im Uebrigen erfolgt die rhythmische Anordnung ganz in der Weise, die ich am Tanze zeigte. Dagegen wird die Melodie für die formelle Gestaltung des Liedes von wesentlicher Bedeutung. Sie vermag die einzelnen Liedzeilen zu zerstückeln, oder sie einheitlich zusammenzufassen und sie unter sich in Beziehung zu setzen, wie sie eben im Reim mit einander verbunden sind. Ganz besonders aber wird hierbei jene harmonische, auf der Dominantbewegung beruhende Wechselwirkung der einzelnen Accorde bedeutsam. Wie die Verszeilen durch den Reim zu Strophen verbunden werden, so werden die Melodiezeilen namentlich durch die harmonischen Bezüge der einzelnen Accorde, die an die Reimschlüsse gestellt

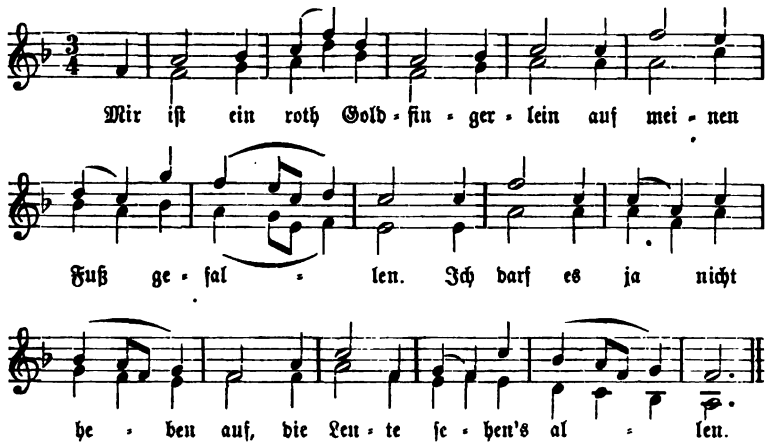
ſind, verbunden. Die correſpondirenden Reime werden auch mit correſpondirenden Accorden verſehen, und wie die ſprachliche Bewegung nach dieſen Reimen hindrängt, ſo natürlich auch die melodiſche und harmoniſche Bewegung nach dieſen Accorden.

Ich will zunächſt verſuchen, Ihnen dieſe Conſtruction an einigen Volksliedern nachzuweiſen. Die gewöhnlichſte Strophenbildung des Volksliedes iſt die, nach welcher zwei Langzeilen zu einer Strophe verbunden werden:




Durch den Reim „ſchon aus“ und „hinaus“ ſind die Zeilen begrenzt und verbunden; beide werden für die muſikaliſche Conſtruction bedeutſam. Nur die erſte Hälfte der zweiten Zeile iſt der Melodie der correſpondirenden der erſten treu nachgebildet. Die zweite Hälfte der erſten Zeile wendet ſich mit einem Halbſchluß nach der Dominante, auf dem Reim „ſchon aus“, die correſpondirende zweite Hälfte dem entſprechend mit einem Ganzſchluß nach der Tonica, auf dem Reim „hinaus“. Hier wird alſo die Dominantbewegung ſtrophenbildend. Dominante und Tonica treten in das Verhältniß wie Theſe und Antitheſe, wie Vorder- und Nachſatz; eine bedingt die andere, und wie ſprachlich die beiden Zeilen ſinnlich erkennbar im Reim verbunden ſind, ſo werden ſie muſikaliſch durchgreifend durch dieſe Entgegenſetzung von Tonica und Dominante verbunden.

Für die vierzeilige Conſtruction des Liedes wird in der Regel eine förmliche Ausweichung nach der Dominante nothwendig, wie bei einem andern alten Volksliede:



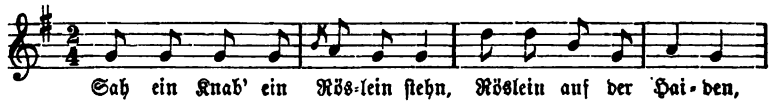

Merken Sie wieder besonders auf den Reim „gefallen“ und „allen“. Die musikalische Verbindung der Reimpaare ist hier ganz augenfällig. Mit derselben Gesangsphrase, mit welcher am Schluß des ersten Zeilenpaares die Modulation nach der Dominante bewirkt wird, erfolgt auch der Rückgang nach der Tonica am Schluß der zweiten Zeile. Es kann natürlich meine Absicht nicht sein, Ihnen eine Anleitung zum Componiren zu geben. Ich will nur zeigen, in wie weit wir mit musikalischen Mitteln das strophische Versgefüge nachzubilden im Stande sind. Bei fünfzeiligen Liedern werden in der Regel durch die Volksmelodie die, auf gleiche Reime ausgehenden, neben einander stehenden Zeilen ganz gleich behandelt; dasselbe gilt auch meist von den sechszeiligen. Mit der wachsenden Bedeutung, welche der Inhalt des Liedes dann gewinnt, wächst natürlich auch die Bedeutung und Ausweitung des harmonischen Materials. Die Dominante erscheint dann nicht mehr nur als Ausweichung am Schluß einer Zeile, sondern sie wird als selbständige Tonart für eine Zeile, wohl auch für einen ganzen Theil festgehalten. Daß für die Dominante auch die Unterdominante stehen kann und daß endlich beide vers- und strophenbildend werden, ist nach alledem leicht zu ersehen. Wie weiterhin die fremden Tonarten hinzugezogen werden, um dieser Grundform des Liedes eine mehr individuelle Fassung zu geben, das werde ich noch am Kunstliede, wenigstens andeutend, nachzuweisen versuchen. Vorher möchte ich noch darauf hinweisen, wie selbst der instinctiv erfindende Volksgeist schon, be-

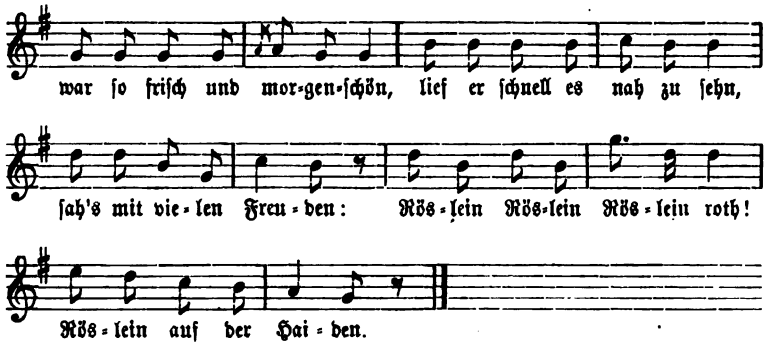
ſonders rhythmiſch und melodiſch, manches erfindet, was mehr individuell erfaßt iſt. So begegnen wir ſelbſt im Volksliede einer trockenen rhythmiſchen Notirung des Sprachmetrums nie. In dem Volksliede „Wenn ich ein Vöglein wär" wird der erſte Dactylus muſikaliſch anders als der zweite dargeſtellt,

beide bilden dann ein rhythmiſches Motiv, das bis zum Schluß des erſten Theiles wiederholt wird. Der zweite Theil konnte ebenſo rhythmiſirt werden, aber nicht ohne Monotonie zu erzeugen, und ſo wird das Metrum wieder in anderer Weiſe dargeſtellt, ſo daß die muſikaliſche Darſtellung überall an die ſprachliche anknüpft, doch ungleich reicher und mannigfaltiger entwickelt. Wie weiterhin auch melodiſch einzelne Worte ausgezeichnet werden, erſehen wir ſchon aus dem vorher erwähnten Liede: „Mir iſt ein roth Goldfingerlein", in welchem die Reime „gefallen" und „allen" hervorgehoben werden.

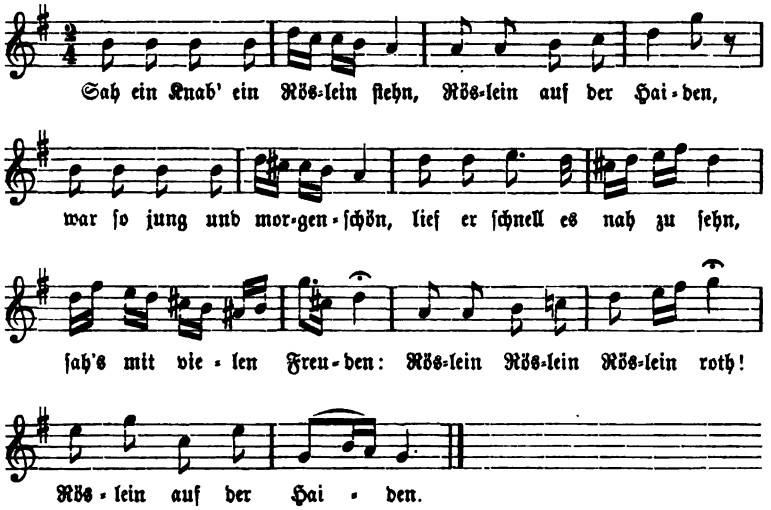
Ich will nun noch verſuchen, Ihnen am Kunſtliede zu zeigen, wie der mit Bewußtſein ſchaffende Künſtler an dieſer urſprünglichen Form feſthält und ſie nur, ſeinem reicher entwickelten Empfinden wie ſeiner größeren Herrſchaft über das Darſtellungsmaterial entſprechend, individueller ausſtattet.

Die Vergleichung der beiden Melodien von Reichardt und Franz Schubert zu Goethes „Haidenröslein" wird uns dieſer Anſchauung ſofort näher bringen. Beide halten ſich ſtreng an das ſtrophiſche Versgefüge, aber Reichardt notirt nur den Sprachrhythmus und die Sprachaccente und indem er ſie nach dem logiſchen Princip der Sprache abſtuft, oder nach dem formbildenden der Strophe, gewinnt er die Melodie. Die erſte Zeile entſteht bei ihm nur aus der Declamation der Worte „Sah ein Knab' ein Röslein ſtehn" in einer beſtimmten Tonhöhe, und bei den folgenden Zeilen wird dann auch noch das Princip der ſtrophiſchen Vereinigung der Verszeilen wirkſam:






Reichardt ist nur bemüht, den melodischen Wortfall zu fixiren, um die Sprachmelodie klangvoller hervorzuheben und hierdurch zugleich die strophische Versform musikalisch nachzubilden. Schubert geht mit seiner Melodie schon weit über diese enge Grenze hinaus:




Der Form nach ist das Lied dem Reichardt'schen ganz gleich, allein der Inhalt des Textes ist bei Schubert weit tiefer erfaßt. Wie einzelne Volkslieder, versenkt auch Schubert sich tiefer in die den Text erzeugende Stimmung und hebt einzelne im Text nur angedeutete Momente entschiedener hervor. Wie Reichardt, wählte auch er die G dur-Tonart, aber indem er mit der Terz beginnt, zeigt

er schon, daß er eine schärfere Ausprägung der Grundstimmung beabsichtigt. Der zweite Tact bereits bringt eine melismatische Ausschmückung der Declamation des Wortes „Röslein", und meist durch diese wird der melodische Aufschwung der zweiten Zeile bedingt. Die dritte Zeile correspondirt mit der ersten, aber durch die Verwandlung des C in Cis wird eine Modulation nach der Dominante ausgeführt und das Ganze harmonisch vertieft. Dadurch wird dann eine reichere melodische Behandlung der vierten Zeile nothwendig, und um die fünfte, melodisch am reichsten entwickelte Zeile vorzubereiten, wendet sich die Modulation nach H moll. Die beiden Schlußzeilen führen die Bewegung wieder zur Ruhe zurück nach der Dominante. Mit diesen Untersuchungen bin ich bei dem Kernpunkt des Verhältnisses von Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerks angelangt.

Ich habe versucht, Ihnen nachzuweisen, daß die musikalische Form des lyrischen Liedes aus dem Bestreben hervorgeht, den Gefühlsinhalt, der im Text nur angedeutet ist, erschöpfend musikalisch darzustellen. Ich zeigte Ihnen, wie diese Musikgestaltung an die strophische Form und an die Sprachmelodie des Textes anknüpft. Beide aber haben mit der eigentlich begrifflichen Darstellung schon nicht viel mehr gemein. In dem Begrifflichen der Sprache tritt der Geist gewissermaßen aus sich heraus in die Wirklichkeit der Begriffswelt; in der die Sprache durchziehenden Sprachmelodie, in dem musikalischen Element der Sprache lebt noch die Empfindung, die durch das Wort in Begriffen veräußert wird, in ihrer Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit fort. Indem die Musik an diese anknüpft, gewinnt sie die Form für die Darstellung des Gefühlsinhalts, und dieser kommt natürlich weit wirksamer zur Erscheinung als in dem Text. In diesem Sinne wird dann auch erst die verschiedene Gestaltung derselben ursprünglichen Form erklärlich. Nur weil Schubert den Inhalt des Goetheschen Gedichts tiefer erfaßte als Reichardt, fühlte er sich zu einer reicheren Ausstattung der Form gedrängt. Ein ganz gleiches Resultat ergiebt die Vergleichung verschiedener Compositionen desselben Gedichts. Ich verweise Sie hierbei auf „Gretchen am Spinnrade", das von Zelter und von Franz Schubert componirt ist. Zelters Composition ist, bis auf den unmotivirten Schluß, mit großer Sorgfalt dem Text folgend ausgeführt, aber sie erfaßt nirgends die Stimmung so tief

als Schubert, der bei aller Knappheit der Form dennoch auch die Stimmung äußerst vertieft austönt.

Auf ein Beispiel lassen Sie mich noch hinweisen, das zeigt wie innerhalb der knappsten Form selbst die Darlegung eines bestimmten Inhalts treffender und charakteristischer wird. Ich meine Schuberts: „So laßt mich scheinen bis ich werde". Das Lied ist fast syllabisch recitirt, freilich so weich und süß wie es die Grundstimmung erfordert. Das, worauf ich Sie besonders aufmerksam machen will, ist die Behandlung der Zeile: „Dann öffnet sich der freie Blick". Unser großer Meister des Liedes wendet diese Strophe nach einer der ursprünglichen ganz fremden Tonart. Das Lied ist in der H dur-Tonart geschrieben und die erwähnte Zeile wendet er nach D dur, das in der natürlichen Formation der Tonart nicht vorhanden ist. Dadurch wird er zugleich auf die Molltonart geführt, und wenn er dann die H dur-Tonart wieder erreicht, so hat er zugleich auf dem knappsten Rahmen die ganze Stimmung so tief erfaßt, wie es dem Worte allein nicht möglich ist. Um die ganze Bedeutung dieser eigenthümlichen Wendung zu erfassen, müssen Sie diese ganze Stelle einmal streng in der ursprünglichen Tonart gehalten singen, also ohne die Ausweichung nach D dur, und dann nach der Schubertschen Auffassung und Ausführung. Ich denke, es bedarf keines weiteren Beweises dafür, daß alle diese künstlerischen Kundgebungen nicht die Folge von der bloßen Lust am Tonspiel sind, sondern daß sie vielmehr aus dem Bestreben hervorgehen, einen speciellen Inhalt künstlerisch zu gestalten. So nur gewinnen die Lieder Schuberts, Mendelssohns und Schumanns oder die einzelnen Volkslieder Bedeutung; nur in diesem Bestreben schufen Schubert und Schumann einen neuen Liedstil für die musikalische Nachdichtung des Goetheschen oder des Heineschen Liedes. Dem ganz gleichen Bestreben aber verdanken alle übrigen Formen ihre Entstehung und specielle Ausbildung. Der Choral streift die bunte Mannigfaltigkeit der Rhythmik ab, nicht aus Willkür, sondern aus Nothwendigkeit; weil er dem religiösen Gefühl Ausdruck geben will, das die Mannigfaltigkeit des menschlichen Empfindens zähmt und zügelt und ihm eine größere Ruhe und Gleichmäßigkeit seiner Bewegung aufnöthigt. Dem entsprechend giebt dann der Hymnus die strophische Gliederung ganz auf und ergießt sich als ein großer, mehr einheitlicher Strom in mächtigen Zügen.

Eine Entwickelung der Instrumentalmusik ohne einen solchen specifischen Inhalt ist durchaus unmöglich. Ich muß bedauern, nicht weiter nachweisen zu können, wie dieser musikalische Inhalt in den Vor-, Nach- und Zwischenspielen zu den Liedern und den andern Vocalwerken mit Instrumentalbegleitung selbständige Gestalt erhält; wie er dann in den Uebergangsformen: der Variation, dem Präludium, der Transscription, dem Liede ohne Worte und der Phantasie immer größere Selbständigkeit gewinnt und dann die ganz selbständigen Instrumentalformen: das Rondo, das Scherzo, die Sonate und Symphonie, die Ouvertüre u. s. w. erzeugt. Die musikalisch-dramatischen Formen aber wären nach jener oben widerlegten Anschauung der größte Luxus, den je eine Kunstentwickelung hervorzubringen im Stande war. Daß diese Anschauung, mit welcher eine Revision der Aesthetik der Tonkunst versucht wurde, nur auf einzelnen Einfällen und nicht auf der wirklichen Erkenntniß der Kunst und ihrer Formen beruht, geht auch aus jedem der weiter beigebrachten Beweise hervor. Wer der Zauberflöten-Ouvertüre den Inhalt abspricht, weil ihr Motiv parodirt werden konnte, übersieht, daß nicht das Motiv, sondern die Art seiner Verarbeitung den Inhalt darlegt. Zudem könnte man mit dieser Beweisführung einer Menge von anerkannt tiefsinnigen Aussprüchen unserer größten Männer den Inhalt absprechen, weil sie im gewöhnlichen Leben oft zu den platteſten Späßen verwendet werden. Vollständig verkehrt erscheint es aber auch, im „Thema" eines Musikstückes den Inhalt zu suchen. Mit gleichem Rechte könnte man diesen auch im einzelnen Ton finden, in dem Refrain den Inhalt einer Ballade, in der krummen oder geraden Linie oder in einer Säule, ja selbst im Mauerstein den Inhalt eines Bauwerks.

Sollten aber wir Musiker uns wirklich im Irrthum über unsere Kunst befinden, sollten wirklich jene Aesthetiker Recht haben, welchen die Musik nur ein sinniges Spiel mit klingenden Formen ist, so dürfen wir uns über diesen Irrthum doch nicht beklagen; wir verdanken ihm nichts Geringeres als unsere ganze, große und herrliche Musikentwickelung der vergangenen Jahrhunderte bis auf unsere Tage, und wenn wir Musiker der Gegenwart sie weiter führen wollen, so werden wir das nur in dem energischen Bestreben thun können, die Ideale unserer Zeit in absolut musikalischen Formen zu

gestalten, um sie so kommenden Geschlechtern zu vermitteln. Ich lege hierbei allen Nachdruck auf das Wort: „gestalten". Es war mein Bestreben immer, zu zeigen, wie nur durch die formelle Gestaltung ein bestimmter Inhalt überhaupt zur Erscheinung kommt. Das Material an sich ist ausdruckslos; nur indem wir die einzelnen Töne in bestimmte Beziehung zu einander setzen, treten sie aus der Unbestimmtheit ihrer Wirkung heraus und gelangen zu einer bestimmten Ausdrucksfähigkeit. Daher täuschen sich auch jene Musiker selbst, welche die Form verachten und negiren. Sie werden höchstens auf das Ohr nervenreizend und kitzelnd wirken, nimmer aber einen künstlerischen Eindruck auf die Psyche hervorbringen und dieser einen bestimmten Inhalt vermitteln; das vermag nur die Form. Diese ist allerdings bei Erzeugnissen der Tonkunst weit schwieriger zu erkennen, weil im Moment des Genießens die einzelnen Theile an uns vorüberziehen, so daß ihre Vergleichung schwerer wird als bei den übrigen Künsten. Daher kommt es auch, daß Formverletzungen hier nicht so leicht erkannt werden, als bei der Malerei, Sculptur oder der Baukunst. So mögen Sie mir aufs Wort glauben, daß, wenn es einmal einem Maler einfallen sollte, mit derselben Verleugnung der untersten Gesetze seiner Kunst, mit welchem manches Kunstwerk der Neuzeit aufgerichtet ist, ein Bild zu malen, dasselbe ein unauslöschliches Gelächter hervorrufen würde. Die Baukunst aber würde es gar nicht vermögen, sie würde nicht den leichtesten Bau aufführen können, weil die Verletzung der Gesetze der Schwere einen sofortigen Einsturz herbeiführen würde.

Erlauben Sie mir nur noch am Schluß in wenig Worten zusammenzufassen, was ich Ihnen überhaupt beweisen wollte, damit Sie wenigstens die Cardinalpunkte meiner Musikanschauung kennen lernen, auch wenn ich nicht verstand, die völlige Klarheit meiner Erörterungen zu gewinnen, die ich doch beabsichtigte. Mir ist die Tonkunst weder die Kunst der schönen Gefühle, noch ein eitles Spiel mit Formen: sondern wie jede andere Kunst, ein herrliches Offenbarungsmittel des künstlerisch schaffenden Menschengeistes. Darum erscheint mir der Ton nicht nach seiner sinnlichen, ner-

venreizenden Wirkung künſtleriſch bedeutſam, ſondern nur weil er zum Bauſtein für künſtleriſche Formen wird. Nicht im Klange als ſolchem, ſondern nur in der ſpeciellen Weiſe ſeiner Verarbeitung zu Formen vermag ſich der Geiſt des Künſtlers zu offenbaren. Dieſer Geiſt iſt auch der Inhalt des muſikaliſchen Kunſtwerkes, deſſen Formen ebenſo durch den Inhalt, wie durch die beſondere Natur des Darſtellungsmaterials bedingt werden.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

# Sammlung
# Musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Serie I.

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach** von Philipp Spitta,
" 2. **R. Wagner's Siegfried** von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann** von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen** von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes** von August Reißmann.

Demnächst erscheint:

" 6. **Wolfgang Mozart** von Emil Naumann.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck.
Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge.
Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ.

---

Soeben erschien Portrait-Katalog Nr. V.

3000 seltene und schöne Portraits in

**Kupferstich und Lithographie zur Geschichte der**

## Musik, des Theaters und der Literatur.

Preis 50 ₰, nach außerhalb gegen Einsendung von Briefmarken, welche bei Bestellung in Abzug gebracht werden.

**E. H. Schroeder** in **Berlin W., Wilhelmstr. 91.**

Auch kaufe ich stets alte Portraits in Kupferstich und Lithographie.

---

Zur Zusammenstellung musikalischer Privatbibliotheken empfohlen der vervollständigte reiche **Katalog** von

## Breitkopf & Härtel's Lager

**solid und elegant gebundener**

**classischer und neuer Musikwerke und musikal. Bücher**

eigenen und fremden Verlages:

Volksausgabe Breitkopf & Härtel vollständig. — Gesammtausgaben von Bach, Beethoven, Chopin, Händel, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Wagner. — Klavierauszüge der beliebtesten Opern. Cotta'sche instructive Ausgabe. Pianoforte- und Lieder-Sammlungen. — Musikalische Jugendbibliothek. — Musiker-Schriften, Biographien, Briefwechsel, Essays, historische und theoretische Werke.

**Ausführliche Kataloge gratis.**

Sofort zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

Mus 82.2

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 6.

## Wolfgang Mozart

von

Emil Naumann.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

A. Schill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Wolfgang Mozart.

Von

Emil Naumann

in

Dresden.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Alle Rechte vorbehalten.

# 6.

# Wolfgang Mozart.*)

Von

**Emil Naumann.**

Als Carl Maria von Weber gelegentlich mit einem Freunde durch eine Straße Prags ging, in welcher Leute aus dem Volke Figaros Arie „Dort vergiß leiſes Fleh'n" bald ſangen, bald pfiffen, ſagte er zu ſeinem Begleiter: „Der beneidenswerthe Mozart! Für das Glück, ſeine Melodien ſchon bei Lebzeiten auf allen Gaſſen zu hören, durfte er gern jung ſterben!" —

Wir erſehen aus dieſer Mittheilung, daß Mozart von jeher einer der Lieblinge unſeres Volkes war und bis zum heutigen Tage geblieben iſt. Es ſind namentlich ſeine Opern, die in der, von dem Schöpfer des „Freiſchütz" angedeuteten Weiſe in vielen ihrer Melodien und Motive Eigenthum der ganzen Nation geworden ſind. — Derſelbe Meiſter aber, der ſich in dieſer Art dem naiven, ſchlichten Verſtändniſſe der Menge erſchloß, ſchuf uns auch die große Jupiterſymphonie mit der Fuge, den Geſang der geharniſchten Männer in der Zauberflöte, in welchen die contrapunktiſche Kunſt Sebaſtian Bachs zum zweiten Male auflebt; die erhabene Sturmesſcene im

*) Ein Vortrag, gehalten am 20. Februar 1879 im Gemeinnützigen Verein zu Dresden.

Idomeneo und das gewaltige Requiem; d. h. Werke und Tonsätze, die das Entzücken jedes tiefer musikalisch Gebildeten und aller gründlichen Kenner der Tonkunst sind. Mozart erweist sich mithin als ein Genius, der den verschiedensten Bildungsgraden in gleicher Weise zugänglich ist, als ein Meister, der Menschen aller Culturstufen in verwandter Weise rührt und ergreift. —

Was wird hieraus ersichtlich? — Ich glaube, für Jeden, der die Kunstgeschichte kennt, ergiebt sich aus einer derartigen Erfahrung die Gewißheit, daß wir Deutschen vor allen Völkern dazu ausersehen waren, den musikalischen Rafael in der Kunst der Töne hervorzubringen. — Denn dasselbe was ich hier von Mozart sagte, gilt in der Malerei von Rafael. Auch dieser große Meister genügt in gleicher Weise dem Volke und selbst dem Kinde, wie er das feinste Gefühl, den gereiftesten Geschmack und das entwickelteste Urtheil befriedigt und entzückt.

Solche Männer, die, obwohl sie zu den größten Genien ihrer Kunst zählen, nicht bloß den Eingeweihten, sondern der Menschheit im Ganzen angehören, indem sie, ohne Unterschied von Weltanschauung, Alter, Beruf und Stand, Jedermann zugänglich bleiben, gehören zu den seltensten Erscheinungen in der Culturgeschichte. Jede besondere Kunst besitzt ihres Gleichen nur Wenige; sie treten darin, wenn es hoch kommt, nur alle Paar Jahrhunderte einmal auf. Homer ist der einzige derartige Dichter im gesammten klassischen Alterthum. Für die ganze moderne Literatur, vom 16. Jahrhundert an bis auf unsere Tage, gilt ein Gleiches nur von einem Theile der Dramen Shakespeares und Schillers, von dem „Don Quixote" des Cervantes, sowie von Goethes Faust, Hermann und Dorothea, und vielen seiner Lieder, namentlich dann, wenn sie sich dem Volkston nähern. In der Plastik mochte Phidias zu den großen Künstlern dieser Gattung gehören; in der Architektur dürften die Meister, in deren Geist sich das Parthenon oder der Cölner Dom aufbauten, hierher zählen.

Auch Mozart müssen wir jenen Wenigen anreihen, die, wie die Sonne, ihre Lichtstrahlen bis in die entlegensten Winkel werfen, und verglichen ihn eben deshalb vorzugsweise mit Rafael, vor dessen Bildern ich in Italien Landleute aus der Campagna mit ebenso viel Freude verweilen sah, als manchen weithergereisten kunstsinnigen Touristen.

Aber auch noch in anderer Weise erinnert uns der Meister der Töne an den großen Sohn der Schule von Urbino. — Denn wenn man von Rafael mit Recht sagen kann, daß ihm die Darstellung des Schönen an und für sich letzter künstlerischer Endzweck sei, und daß ihm nicht nur das Göttliche, sondern auch das Menschliche nur in der Form des Schönen in der Kunst zulässig erschienen sei, so daß er sogar das Charakteristische, Leidenschaftliche und Dämonische durch das Schöne entweder gemildert oder verklärt habe, so gilt genau dasselbe von Mozart. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man freilich nicht vergessen, daß in der Musik der Wohllaut, und zwar der Wohllaut als das vorwaltende Element in Melodie, Harmonie, Stimmführung und Tonfall, genau dieselbe Bedeutung besitzt, welche die Schönheit und ihre reinen und vollkommenen Linien in der Malerei behaupten. Mozart aber ist unter allen großen Tondichtern der König im Reiche des Wohllautes; Andere kommen ihm darin wohl nahe, bei keinem zweiten Meister herrscht er aber in gleicher Weise vor, oder durchdringt er so unablässig und ausnahmslos das ganze Reich seiner Tondichtungen. Daher stammt zunächst wohl auch die reine Freude, mit der Alt und Jung Mozarts Musik in sich aufnimmt; denn musikalischer Wohllaut ist für jedes unverbildete Ohr schon an und für sich erquickend und erlösend. Mit Recht ruft der treffliche Moritz Hauptmann darum aus: „Der Musiker hat unter den Künstlern das schönste Material: den Ton; aber wie oft maltraitirt er denselben, nöthigt ihn zum Mißlaut, macht ihn undeutlich oder quetscht ihn in Engen, in denen er heulen, winseln und verletzen muß". Wie sehr Mozart Wohllaut und eine gewisse, damit zusammenhängende „Ruhe in der Bewegung" das oberste Princip seiner Kunst war, sagt er uns selbst. Er schreibt über seine Oper „Die Entführung aus dem Serail" und über seine darin angewandte musikalische Behandlung eines Wuthausbruchs des alten Türken Osmin einen Brief an seinen Vater. In einer Stelle desselben, die mehr Weisheit als manche ganze Aesthetik enthält, heißt es: „Ein Mensch, der sich in einem heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen,

folglich alle Zeit Musik bleiben muß, so habe ich (im Nachspiel) keinen fremden Ton zum F gewählt (Mozart will sagen: keine fremde Tonart neben das F dur der Arie gestellt), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weiteren, A minore."

Nicht weniger, als ein solches weises Haushalten mit den Kunstmitteln, und als das Streben Mozarts, selbst in den erregtesten Momenten der Darstellung das künstlerische Gleichgewicht zu bewahren, verbindet ihn mit Rafael eine Erscheinung von mehr negativer Art. Beide große Meister werden nämlich, trotz ihrer im Allgemeinen so unwiderstehlichen Wirkungen auf die weitesten Kreise, von einer bestimmten und besonderen Gattung von Künstlern und Dilettanten meist nur ganz oberflächlich begriffen und verstanden, oder wohl selbst gar über die Achsel angesehen. Es sind dies jene in sich unklaren und an einer forcirten Genialität krankenden Naturen, deren Wesen Goethe so treffend mit dem Ausdruck „Halbgebildete" bezeichnet, und die ebenso weit von der auf Selbstbeherrschung und einer objectiven Weltanschauung beruhenden wahren Bildung, als von einem naiven und gesund gebliebenen Volksthum abstehen. Denn während das Volk und echte Bildung einander nicht nur durchaus verstehen, sondern sich auch vielfach die Hand reichen, da höchste künstlerische Gesittung und Cultur nur als eine letzte Steigerung und Verklärung der schon in Volkskreisen vorhandenen reinen Weise, zu empfinden und aufzufassen, erscheinen, kranken jene Halbgebildeten stets an einem vorwaltenden künstlerischen Subjectivismus, sind daher ebensowohl tendenziös als einseitig und huldigen dem Effect in der Kunst um des Effectes willen. Sie halten daher das Barocke und Absonderliche, das Blendende und anspruchsvoll Auftretende für genialer und originaler, als das Natürliche und Ungesuchte, oder als das einfach Große und Erhabene. Unter solchen Gesichtspunkten aber müssen ihnen Meister wie Mozart und Rafael, die uns durch Nichts bestechen wollen, die alle bloßen Zuthaten und Reizmittel verschmähen und nur durch die lautere hohe Wahrheit ihrer Tondichtung und Darstellung rühren wollen, unzugänglich und unverständlich bleiben. Das herrliche Bibelwort, daß das Reich Gottes ohne äußerliche Geberden kommen werde, gilt auch von den höchsten Erscheinungen der Kunst; auch diese verschmähen die Grimasse und äußerlichen Manieren. Gerade

aber das Fehlen beider erscheint der Halbbildung, die der äußeren Reizmittel bedarf, als ein Mangel. Und so erklärt sich denn die ergötzliche Erscheinung, daß von dieser Seite her die Standpunkte Mozarts und Rafaels als überwundene bezeichnet werden, oder daß, von den etwas toleranteren Bekennern dieser Farbe, Mozart herablassend der harmlose Sänger der Liebe, Rafael der Verewiger italienischer Landmädchen in der Gestalt von Madonnen genannt wird. Beiden aber wird, besonders wenn man sich unter sich weiß, eigentliche Genialität, Leidenschaft und Kühnheit abgesprochen. Ein höchst mittelmäßiger Maler dieser Gattung meinte einmal ganz naiv gegen mich: „In Rafaels Weise könnte heute Jeder von uns malen, ja, wir würden es noch besser machen, als er selber; es wird aber weder im Publikum mehr verlangt, noch legen wir unsererseits heute noch einen Werth auf dergleichen". — Ein Musiker gleichen Schlages äußerte, eben so naiv, in meiner Gegenwart: „Mozart sei doch eigentlich nur ein musikalischer Schablonenmaler". Es sind das dieselben Herren, die in unserer deutschen Literatur Jahrzehnte hindurch einen Goethe „kalt und akademisch" nannten, dieselben, die die Schönheit als solche nicht mehr zu rühren vermag, und denen es nicht gegeben ist, in die fast unergründliche Tiefe zu schauen, die unter der oft stillen Oberfläche oder der so schlichten äußerlichen Erscheinung eines Goetheschen Gedichtes, eines Mozartschen Adagios und einer Rafaelschen heiligen Familie verborgen ruht. Nur eine dem Herzen erhalten gebliebene künstlerische Reinheit und Unschuld, ja, ich möchte selbst sagen, Kindlichkeit, ist fähig, solche Schöpfungen ganz zu verstehen; und so gilt auch hier das tiefsinnige Wort, daß nur einem kindlich gebliebenen Gemüthe das Himmelreich offen stehe. Die Halbbildung geht über dergleichen zur Tagesordnung über, ohne freilich zu ahnen, daß sie sich selber damit von der Tagesordnung für immer absetzt.

Indem ich Mozart den Rafael unter den Tondichtern nannte, habe ich den Umfang seiner Künstlernatur noch nicht völlig erschöpft. So Vieles er auch mit diesem Meister gemein hat, so hat er doch, ebenso wie Rafael wiederum unserem Tondichter gegenüber, besondere Seiten vor ihm voraus. Mozart ist nämlich auch der Universalist unter den Musikern. Rafael dürfte nur von einem bestimmten kunsthistorischen Standpunkte gesehen so erscheinen; wenn wir nämlich den Vermittler zwischen antiker und christlicher Kunst

in ihm feiern. Ein solcher Vermittler ist jedoch auch Mozart; man erinnere sich nur, daß derselbe Meister, der den Idomeneo und Titus geschaffen, auch Werke wie das weltberühmte Requiem hervorbrachte und romantische Stoffe, wie Don Juan und die Entführung aus dem Serail, behandelt hat. Die Züge, die Mozart von Rafael unterscheiden, sind also in andern Richtungen zu suchen. Als die hervorstechendsten darunter möchte ich Mozarts Komik und Humor herausheben, die bei ihm kaum weniger entwickelt sind, als seine Gestaltungskraft im Tragischen und Pathetischen. Nun hat man zwar, besonders in Anknüpfung an manche zierlichen Arabesken Rafaels, auch von des großen Malers Humor gefabelt; jeder Einsichtsvolle wird jedoch eingestehen müssen, daß wenn man selbst gelegentliche Anwandlungen eines leisen Humors bei Rafael zugeben wollte, ein solcher weder quantitativ noch qualitativ mit derselben Anlage bei Mozart zu vergleichen wäre, die bei diesem fast die Hälfte seiner Schöpfungen durchdringt, und in manchen derselben sogar das dominirende Element ist. Hierzu kommt noch, daß Mozart auch alle Gattungen und Stilweisen seiner Kunst beherrscht und angebaut hat; ihm waren die ernste und die heitere Oper, die Kirchenmusik in all ihren Formen, das Oratorium, die Symphonien, alle Gattungen der Kammermusik, Orgelcompositionen, sowie weltliche und geistliche Lieder gleich zugänglich. Von Rafael würde dasselbe nur in dem Falle gelten, wenn der Meister, der sein ganzes Leben hindurch dem hochidealen Stil zugewandt blieb, ebenso bedeutend im Genre, in der Landschaft, im Thierstück, in der Marine, im Stillleben und im Portrait gewesen wäre: Gattungen, die damals entweder noch gar nicht zu ihrer Selbstständigkeit entwickelt waren, oder nur ganz gelegentlich, ausnahmsweise und nebensächlich von Rafael berührt wurden.

Mozart, als der Universalist in dem von uns verstandenen Sinne, ist daher nicht mehr mit Rafael in Parallele zu setzen. Dagegen mahnt er von dieser Seite um so stärker an den großen Dichter Englands. Und zwar gilt dies namentlich von der Oper, in welcher Mozart genau dieselbe hohe Stellung einzuräumen ist, welche Shakespeare im Drama behauptet.

Was sich uns hier zunächst, als eine Gemeinsamkeit der Anlage beider Meister aufdrängt, ist die gleich geniale Beherrschung klassischer und romantischer Stoffe, die ihnen eigen ist.

Finden wir bei Shakespeare einen Cäsar und Coriolan neben einem Sommernachtstraum und Sturm, so stehen bei Mozart ein Idomeneo und Titus neben einer Zauberflöte und der Entführung aus dem Serail. Nicht weniger sind beide Künstler ebenso sehr im Tragischen als im Komischen zu Hause. Wer würde z. B., wenn er es nicht schon wüßte, im Schöpfer des Macbeth und Othello noch den Dichter der „Bezähmten Widerspenstigen" und von „Was Ihr wollt" suchen? — Mit gleichem Recht aber kann man sagen: Wer würde, ohne Mozart schon zu kennen, in dem Componisten der Kirchhofs-, der Duell- und der Geister-Scene des Don Juan, oder in dem Sänger der feierlichen Scenen Saraſtros und seiner Priester noch den Schöpfer von „Figaros Hochzeit" oder von Cosi fan tutte vermuthen. Sehen wir doch, daß bedeutende Dichter, wie Corneille und Racine, und selbst der geniale Schiller, sich entweder völlig, oder doch beinahe ausschließlich nur im Tragischen bewegt haben, während sich andere große Talente, wie Molière und Goldoni, fast allein auf das Lustspiel beschränkten. Derselben Erscheinung begegnen wir in der Tonkunst. Der gewaltige Gluck und nicht weniger Beethoven in seinem Fidelio wirken als Dramatiker ausschließlich im Tragischen und Pathetischen; Fioravanti, Dittersdorf und Lortzing dagegen waren so gut wie ausschließlich für die komische Oper thätig. Und neuerdings sehen wir auch Richard Wagner eigentlich nur im Pathos seine Stärke finden, nämlich im Pathetisch-Romantischen, während auch ihm das naiv Komische versagt bleibt, was gerade die Meistersinger am schlagendsten beweisen, die uns nicht durch ihre komisch sein sollenden, sondern durch ihre, bei romantischen Situationen und Stimmungen anknüpfenden Scenen fesseln. Wir mögen hieraus ersehen, wie selten sich in der Kunst jene wunderbare Begabung, sich mit gleichem Glück in den entgegengesetztesten Gefühlsregionen zu bewegen, vorfindet, und daß wir daher ein Recht haben, dieselbe bei Shakespeare und Mozart, als etwas Ungewöhnliches und für Beide Kennzeichnendes, anzustaunen.

Aber noch mehr! — Wir finden in den Dramen aller Völker bis ungefähr zu Shakespeare, und in der Musik bis zu Mozart hin, die Tragödie und das Lustspiel, sowie die ernste und die komische Oper (man denke nur an die opera seria und die opera buffa der Italiener) auf das schärfste von einander geschieden, und

zwar ebensowohl als Gattungen, wie in den für beide feststehenden Stilen. Was erfahren wir dagegen bei dem großen Briten und bei unserm Mozart? — Sie vermischen nicht nur Trauer- und Lustspiel und tragische und komische Oper durch einen Wechsel ernster und heiterer Auftritte in ein und demselben *Drama*, sondern sie verschmelzen beide entgegengesetzte Gefühlssphären häufig sogar in ein und derselben *Scene*. Selbstverständlich ist hier nicht von jener Vermischung des Ernsten und Heitern die Rede, wie wir sie auch im *Schauspiel* finden, sondern von einer Verschmelzung der beiden entgegengesetztesten *Enden* menschlichen Empfindens; daher z. B. des Hochtragischen mit dem vor innerem Uebermuth völlig Ausgelassenen und des nächtig Dämonischen mit dem strahlend Heiteren. Es entsteht auf diese Weise eine Gattung von Dramen, die nicht mehr, wie früher, nur *eine* Seite, sondern, wie das Leben selber, *alle* Seiten und Stimmungen des Daseins widerspiegelt, sie sich gegenseitig durchdringen läßt und sie in denselben Rahmen zusammenfaßt. Nirgends tritt daher auch der *universalistische* Geist beider großer Genien stärker hervor, als in ihren Werken dieser Gattung. Bei Shakespeare gehören besonders Heinrich IV., König Lear, Romeo und Julia, und der Sturm hierher; bei Mozart der Don Juan und die Zauberflöte. In den genannten Dramen und Opern finden wir auch vorzugsweise jene oben erwähnten Scenen, in denen sich Pathos und Humor, Tragik und Ironie in so wunderbarer Weise durchdringen und vermählen. In dieser Beziehung sind bei Mozart die beiden Scenen mit dem steinernen Gast im zweiten Act des Don Juan von einer geradezu unvergleichlichen Genialität. Die Hasenherzigkeit des Leporello vermag uns hier, trotz ihrer unendlichen Komik, doch keinen Augenblick von dem tragischen Grauen zu befreien, mit welchem uns das Hineinragen der Geisterwelt in die Menschenwelt packt und schüttelt, sodaß wir mit dem Tondichter gewissermaßen zu gleicher Zeit lachen und weinen — mit ihm in demselben Momente den ganzen Humor der Situation empfinden und doch vor Entsetzen starren.

Eine Verwandtschaft anderer Art, welche den Universalisten unter den Dichtern und den Universalisten unter den Tondichtern verbindet, ist die beiderseitige Anknüpfung einiger ihrer ergreifendsten Schöpfungen bei der Vergänglichkeit alles Irdischen, daher auch bei Todesgedanken, Tod und Verwesung. Sie berührt uns doppelt

bei zwei Meistern, die sonst dem frischquellendsten Leben in seinen tausend Wandlungen und in seiner unendlichen Vielgestaltigkeit den Spiegel vorhalten. Eine solche Eigenthümlichkeit äußert sich bei Shakespeare besonders in der Scene Hamlets mit dem Todtengräber, und in mehreren Monologen des Dänenprinzen, sowie in König Cymbeline und in „Maß für Maß"; bei Mozart in allen Scenen des Don Juan die mit der Gestalt des Comthur in Verbindung stehen, sowie in seinem Requiem, das den Tod nicht mehr objectiv und im kirchlichen Sinne, sondern wie ein großes sich steigerndes Drama erfaßt, dessen Tragik sowohl der Einzelne wie die gesammte Menschheit an sich selbst zu erleben haben. Selbst in Mozarts Instrumentalcompositionen wirkt dieser Zug des Meisters zuweilen in ergreifendster Weise auf den Hörer. So namentlich in den Adagio-Sätzen seiner beiden berühmtesten C dur-Symphonien, in deren süße Dämmerwelt oder Frühlingsseligkeit ganz unerwartet ernste Stimmen, wie aus dem Grabe und aus dem Jenseits, hineintönen, die an die Vergänglichkeit aller Jugend und Schönheit mahnen.

Auch die Eigenthümlichkeit, verschiedene Personen auf ein und demselben Platze verschiedene Empfindungen hart neben einander äußern zu lassen, ist Shakespeare und Mozart in weit frappanterer Weise eigenthümlich, als allen andern Dichtern und Tondichtern. Sie hängt mit der schon erwähnten Vorliebe und Anlage beider Meister zusammen, das Widersprechendste und Entgegengesetzteste in ein und denselben Auftritt zusammenzudrängen. In des großen Briten Werken erinnere ich nur in dieser Beziehung an die Gerichtsscene im Kaufmann von Venedig, an die Ballscene in Romeo und Julia und an das Schauspiel im Schauspiel, durch welches Hamlet und Horatio den König errathen wollen. — Aehnliches lassen uns die großen Finales und Ensembles in den Opern Mozarts gewahren. Man gedenke — um wenigstens ein Beispiel herauszugreifen — nur des großen Umkreises völlig entgegengesetzter Stimmungen, den im Sextett des Don Juan die verschiedenen daran betheiligten Personen: ein Don Ottavio, eine Donna Anna, ein Leporello, eine Elvira, ein Masetto und eine Zerline durchlaufen, sowie der wechselnden Empfindungen, die sie auf ein und demselben Platze neben einander aussprechen. In dieser Beziehung kommt überdies Mozart noch das besondere Wesen seiner Kunst zu Hülfe, die ihm gestattete,

seine Personen dasjenige gleichzeitig vorbringen zu lassen, was selbst ein Shakespeare die an einer leidenschaftlichen Handlung Betheiligten nur nach einander aussprechen zu lassen vermochte. Das Leben aber lehrt uns, daß die Menschen in solchen gesteigertsten Momenten des Daseins meist gleichzeitig durch einander sprechen: eine Erscheinung, die der Dichter, da sie unschön und undeutlich wirken würde, nicht verwerthen kann. Der Musiker dagegen sieht sich in die glückliche Lage versetzt, gerade dieses Element höchster dramatischer Erregung aus dem gewöhnlichen Alltagsleben in die hohen Regionen der Kunst hinauf zu heben, weil sich die wahre Tiefe der Musik in der Polyphonie erschließt, d. h. in der freien und von einander unabhängigen Bewegung gleichzeitig ertönender und gleichberechtigter Stimmen. Und so vermag er, indem er den polyphonen Stil auf das musikalische Drama überträgt, einen Grad einer, dem Leben nachgebildeten Wahrheit zu erreichen, um die ihn der Dichter wohl beneiden könnte. Niemand aber hat diesen Vorzug der dramatischen Musik vor der dramatischen Poesie glänzender auszubeuten verstanden, als Meister Mozart. Er allein ist es, der das große dramatische Ensemble, welches sich vor ihm eigentlich nur auf Versuche beschränkte (man blicke in dieser Beziehung selbst auf einen Meister wie Gluck), erst verwirklichte und es zu einer Freiheit der Bewegung eines Jeden der daran Theilnehmenden, sowie zugleich auf eine Höhe idealer Schönheit und formaler Abrundung steigerte, die auch nach ihm von Niemand wieder erreicht worden ist. Und wenn Schiller sagt: nur Gott sehe in das Herz der Menschen, so setzt Mozart seine Hörer gewissermaßen in dieselbe Lage. Wir hören in den wunderbaren Mozartschen Tonsätzen dieser Art nicht nur was jede Person sagt, sondern auch das was sie denkt und bei den Worten und Handlungen der übrigen Anwesenden im geheimsten Innern empfindet und fühlt.

Mozart machte sich wiederholt in seinem Leben darüber lustig, daß die Leute von ihm meinten, er schüttele Alles, was er schaffe, nur so aus dem Aermel, und es bedürfe für ihn dabei weder eines Nachdenkens noch einer Anstrengung. Der mit dem künstlerischen Schaffen Vertraute kann über einen solchen Irrthum der Zeitgenossen des Meisters, der übrigens auch heute noch nicht ganz überwunden ist, nur lächeln; er vermag ihn sich jedoch zu erklären. Das ganz

Vollkommene in der Kunst macht immer den Eindruck des Mühelosen, weil Alles so einfach, natürlich und selbstverständlich aussieht, daß sich der naive Hörer oder Betrachter nicht mehr vorstellen kann, daß es auch anders hätte sein können. Gerade aber die Gabe, das Schwere so darzustellen, daß es leicht aussieht, oder einen widerstrebenden Stoff durch die künstlerische Form in der Weise zu bändigen und zu verklären, daß uns diese Form selber gar nicht mehr sichtbar bleibt, sondern den Eindruck des ungezwungensten und freiesten Gestaltens des Tondichters oder Dichters auf uns macht, ist der höchste Triumph der Kunst. — Wie sehr aber Mozart über seine Kunst auch nachdachte, bewies uns bereits die von mir angeführte und einem Briefe an seinen Vater entnommene Stelle über die musikalische Behandlung der Gestalt seines Osmin. Aehnliche Stellen finden sich in vielen seiner andern Briefe oder in uns überlieferten mündlichen Aeußerungen des Meisters; sie alle thun dar, daß der denkende Künstler mit dem schaffenden Hand in Hand ging. So sagt er von den Compositionen des Abbé Vogler: Es sei unmöglich, daß eine Voglerische Messe einem Componisten, der diesen Namen verdiene, gefallen könne. Jetzt höre man z. B. bei Vogler einen Gedanken der nicht übel sei; man hofft, er werde gewiß bald schön werden? Aber Gott behüte, er wird sehr übel „und das auf zwei oder dreierlei Manieren; nämlich kaum daß dieser Gedanke angefangen, kommt gleich etwas anderes und verdirbt ihn; oder der Gedanke schließt nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte; oder er steht nicht am rechten Ort; oder endlich er ist durch den Satz der Instrumente verdorben".*) In einem andern Briefe heißt es: Alle sind der Meinung, daß meine Compositionen außerordentlich in Paris gefallen würden. Das ist

*) Ich habe oben statt des Mozartschen „verderbt" drucken lassen „verdirbt" und statt der in dem obigen Zusammenhange fehlerhaften Construction „daß kaum dieser Gedanke", die richtige Lesart: „kaum daß dieser Gedanke". Drucken wir doch auch heute nicht mehr, bei Aufführungen aus Klopstocks und Lessings Werken und Briefen: „anhero", „sintemal" und „dero", und ändern wir doch das doppelte „itzt" im 1. Verse von Schillers „Laura am Clavier" beim Lesen heute mit Recht in „jetzt" ab. Solche kleine Rücksichten ist man wohl auch Mozart schuldig, namentlich wenn man nicht eine Sammlung seiner Briefe in ihrer Originalgestalt herausgiebt, sondern einzelne Sätze derselben anführt, die, aus ihrem Zusammenhang gerissen, schon allein durch gewisse Eigenthümlichkeiten des süddeutschen Dialectes an Deutlichkeit verlieren können.

gewiß, daß mir dort gar nicht bang sein würde, „denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Arten von Stilen und Compositionen annehmen und nachahmen". — Wie charakteristisch sind die an seinen Vater gerichteten Zeilen worin es heißt: Zu allen Zeiten sei man nicht aufgelegt zum Arbeiten. „Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort, aber so eine Sache kommt in die Welt hinaus, und da will ich halt, daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name drauf steht." In einem spätern Briefe sagt er: „Ich mache eher etwas zu lang, als zu kurz, denn wegschneiden kann man alle Zeit, aber dazusetzen nicht so leicht". Von einem mit Absicht tremolirenden Sänger sagt Mozart: „Das ist völlig wider die Natur. Die Menschenstimme zittert schon selbst, aber in einem solchen Grade, daß es schön ist. Man macht ihr's auch nicht allein auf den Blasinstrumenten, sondern auch auf den Geigen nach, ja sogar auf dem Claviere. Sobald man aber über die Schranken geht, so ist es nicht mehr schön, weil es wider die Natur ist." Er entschuldigt sich bei dem Vater, daß er zu wenig an das Erwerben denke, indem er sagt: „Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit ist, sondern weil es ganz wider mein Genie ist. Sie wissen, daß ich so zu sagen völlig in der Musik stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern (darin) speculire — studire — überlege." Von Wien aus schreibt er an den Vater: „Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall, mit all dem Elend was ihr Textbuch anbelangt? — Weil da ganz die Musik herrscht. Umsomehr muß ja eine Oper gefallen, in der auch der Plan des Stücks gut ausgearbeitet ist, die Worte aber nur für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen Ausdrücke stehen, die des Componisten ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, — aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste." — Seiner Schwester schreibt er: „Wenn der Papa die Werke von Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb, ich habe sie unter die Hand bekommen und leider gesehen, daß sie gar zu gering sind und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen." Ueber ein Gedicht, um dessen Composition man ihn gebeten, schreibt er dem Vater: „Die Ode ist erhaben, schön, alles, was Sie wollen, allein zu übertrieben schwülstig für

meine Ohren. Aber was wollen Sie! die rechte Mitte, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man jetzt nicht mehr! Um Beifall zu erhalten, muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß sie ein Fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich, daß es den Leuten, eben weil sie kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade deswegen gefällt. Ich hätte Lust, ein Buch, eine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben, aber nota bene nicht unter meinem Namen." Ein andersmal sagt er: „Ich glaube nicht, daß sich die wälsche Oper lange halten wird, und ich (für mein Theil) halte es mit der deutschen; wenn es mir auch mehr Mühe kostet, so ist sie mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper; warum sollen wir Deutsche sie nicht haben?" In einem Briefe an einen vornehmen Freund heißt es: „Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazierengehen, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun so fest, so kömmt mir bald Eins nach dem Andern bei, und wozu so ein Brocken zu brauchen wäre nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente u. s. w., das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen übersehe und es auch gar nicht nach einander, wie es nachher kommen muß, in der Einbildung höre, sondern gleich wie alles zusammen."*) Wenn wir nun solchen Aeußerungen Mozarts noch diejenige hinzufügen, welche sich in dem Schreiben an Joseph Haydn findet, dem er sechs

*) Die letzte Anführung ist dem sogenannten „Brief an den Baron" entnommen, dessen Aechtheit von der Kritik mit Recht angezweifelt worden ist. Es giebt aber Dinge, die ihre Wahrheit in sich selber tragen, und von diesem Standpunkte aus ist jenes Schreiben so mozartisch als möglich, namentlich, wenn man es mit allen übrigen authentischen Aeußerungen Mozarts, oder mit den uns erhalten gebliebenen zuverlässigen Aeußerungen Dritter über ihn vergleicht. Jedenfalls rührt es von Jemand her, der Mozart genau gekannt und ihn seine Ansichten oft und ungenirt im Leben hat aussprechen hören.

Streichquartette zueignet, von welchen er die bezeichnenden Worte sagt: „sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühseligen Arbeit“*), so dürfte die Meinung, daß ein so großer Künstler, ohne Selbstkritik und Anstrengung, gleichsam nur wie ein Nachtwandler geschaffen habe, in ihrer ganzen Haltungslosigkeit und inneren Hohlheit sich erwiesen haben.

Wir haben bisher den Künstler Mozart besprochen; wenden wir uns nunmehr dem Menschen zu, und werfen wir zu dem Ende einen Blick auf des Meisters Lebenslauf. — Das bloße Talent leidet nicht allzu selten an Fehlern des Charakters, die seine künstlerische Bedeutung wieder wett machen und in den Schatten stellen; mit dem Genie dagegen verbindet sich in allen Zweigen des Geisteslebens, daher auch in der Kunst, fast ausnahmslos auch der große Mensch. Dies beweisen uns Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe und Schiller; bezeugen uns Rafael, Michelangelo, Cornelius und Thorwaldsen, bestätigen uns Bach, Händel, Gluck, Haydn und Beethoven. Auch die Entwicklung und Lebensführung, sowie die Weltanschauungen und Handlungen unseres Mozart liefern einen der glänzendsten Beweise für diese meine Ueberzeugung.

Unser Meister ward bekanntlich am 27. Januar 1756, also schon vor mehr als 123 Jahren, in der schön am Fuße der Ausläufer unserer deutschen Alpen gelegenen Stadt Salzburg geboren. Er hatte das Glück, in seinem Vater Leopold Mozart, welcher erzbischöflicher Vice-Capellmeister in Salzburg war, nicht nur einen weisen Führer und Freund, sondern auch zugleich einen ausgezeichneten Lehrer in seiner Kunst zu besitzen. Bezeichnend für das holdselige Gemüth des etwa fünfjährigen Kindes ist es, daß es einen Freund des elterlichen Hauses gern zu fragen pflegte: „hast du mich lieb?“ und, als derselbe dies aus Scherz einmal verneinte, gleich die hellen Thränen in den schönen Augen stehen hatte. Der Vater Mozarts bezeugt, der Knabe sei so folgsam gewesen, daß er nie eine körperliche Strafe von ihm erhalten habe; ebenso, daß derselbe aus rührender Bescheidenheit zu weinen begonnen, wenn Erwachsene seine ersten musikalischen Versuche zu sehr gelobt hätten. Daß dergleichen nicht etwa nur in einer, in so zartem Alter leicht vorkom-

*) »Essi sono, è vero, il frutto di una lunga e laboriosa fatica.«

menden Weichheit und Verschüchterung seinen Grund gehabt, beweist uns ein Brief des alten Mozart an den Sohn vom Jahre 1778. Es heißt darin: „Als Kind und Knabe warst du mehr ernsthaft als kindisch. Wenn du beim Clavier saßest, oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich Niemand unterstehen, dir den mindesten Spaß zu machen. Ja du warest selbst in deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß einsichtsvolle Personen für dein langes Leben besorgt waren." Wolfgang selber liebte den Vater so zärtlich, daß er zu sagen pflegte: „Nach Gott kommt gleich der Papa". Im Jahre 1763 trat die Familie Mozart — denn auch Wolfgangs Schwester war ungewöhnlich begabt — mit den beiden Wunderkindern ihre erste größere Kunstreise nach Paris und London an und kehrte über Holland und die Schweiz wieder nach Salzburg zurück. Nunmehr aber ließ der Vater an die Stelle der dem Kinde überall gezollten Bewunderung einen regelmäßigen strengen Unterricht treten, in Folge dessen der Knabe schon mit 11 Jahren seine erste Oper, mit 12 Jahren seine erste Messe componirte und mit 14 Jahren als Concertmeister im Salzburgischen Hofkalender figurirte. Im Jahre 1777 reiste der Jüngling mit seiner Mutter allein nach Paris, wo des großen Gluck Opern die nachhaltigste Wirkung auf ihn ausübten. Dort erfuhr er auch seinen ersten tiefen Schmerz, indem ihm in Frankreichs Hauptstadt die treue Reisegefährtin starb. Im Jahre 1780 schrieb er seinen Idomeneo, eine Oper, die der vorhin erwähnten Wirkung Glucks auf den jugendlichen Meister zu verdanken ist und die daher auch von einer Erhabenheit erfüllt erscheint, die sich nur mit der der Werke seines Vorbildes vergleichen läßt. Im Jahre 1781 siedelte Mozart ganz nach Wien über; 1782 verheirathete er sich mit Constanze Weber, die ihm eine treue, liebende Lebensgefährtin ward. In demselben Jahre kam auch seine komisch-romantische Oper: „Die Entführung aus dem Serail" in Wien zur Aufführung, und es ist bezeichnend, daß die liebende Heldin des Stückes den Namen seiner Braut trägt. Selbst über die Heimführung Constanzens durch Mozart am Tage der Hochzeit scherzten seine Freunde mit dem Namen jener reizenden Oper und nannten sie nach dem Hause, in welchem Constanzens Angehörige wohnten: „Die Entführung aus dem Auge Gottes". Im Jahre 1786 beschenkte Mozart die musikalische Welt mit seiner Oper: „Die Hochzeit des Figaro". An keinem zweiten Werke hat sich die verklärende

Macht des Mozartschen Genius wohl wunderbarer bewährt, als an diesem. Aus den zweideutigen Gestalten des gleichnamigen Lustspiels von Beaumarchais ist in Mozarts Oper eine Gesellschaft innerlich vornehmer Personen geworden. Das Wunderbare dabei ist, daß Mozart den ursprünglichen Charakter dieser Gestalten nicht etwa aufgehoben hat; ihre Fehler werden aber bei ihm zum Nebensächlichen und ins naiv Komische gezogen, während im übrigen bei ihnen allen ihre bessere Natur zum Durchbruch kommt.

Es ist uns jetzt kaum mehr begreiflich, daß dieses in seiner Art unvergleichliche Werk, in welchem Mozart zugleich eine neue Gattung für das musikalische Drama schuf (die mit Ironie und Humor gewürzte Conversationsoper nämlich, welche hoch über der gewöhnlichen opera buffa steht), in Wien, bei seiner ersten Aufführung, hinter der längst untergegangenen cosa rara Martinis in der Anerkennung des Publikums zurückstehen mußte. Prag entschädigte den Meister für seinen nur halben Erfolg in Oesterreichs Hauptstadt, indem es ihm Ovationen bereitete, wie sie die Welt Mozart darbringen würde, wenn er durch ein Wunder heute von den Todten auferstünde. Aus Dankbarkeit für die Prager schrieb der Meister denn auch für ihre Stadt den Don Juan, der 1787 unter einem unbeschreiblichen Jubel dort in Scene ging, und zugleich die Ursache ward, daß Kaiser Joseph II. den Componisten mit einem lebenslänglichen, jährlichen Gehalt von 800 Gulden zu seinem Kammercompositeur ernannte. — Auf den Don Juan folgten noch die Opern Cosi fan tutte, Titus und die Zauberflöte, von denen jede ihren eigenen, unvergänglichen Werth besitzt. Cosi fan tutte kann man die letzte Verwirklichung des den Meistern der ältern italienischen opera buffa vorschwebenden Ideals nennen; im übrigen geht sie über dieselbe ebenso sehr durch das Anklingen mannichfaltigerer Stimmungen, als durch die hohe, dramatische Bedeutung ihrer großen musikalischen Ensembles hinaus. Vom Titus (obwohl er nur eine Gelegenheitsoper war) kann man sagen, daß Mozart darin mit fast derselben Hoheit und Plastik das classische Rom dargestellt habe, mit welcher Gluck in seinen Musikdramen das classische Griechenland zum zweiten Mal unter uns erstehen ließ. Die majestätisch-prächtige Ouvertüre zum Titus wirkt schon auf den Hörer wie ein am Eingang einer via triumphalis stehender römischer Siegesbogen. Die Zauberflöte endlich ist eins von jenen undefinirbaren Werken des Genius, die den Kunsthistoriker

und Aesthetiker in Verzweiflung versetzen, weil sie sich keiner der von ihm festgestellten Kategorien völlig einordnen lassen. Sie ist keine bloße Märchenoper, weil Mozart dem Wunderbaren darin überall zugleich die tiefsten symbolischen Beziehungen untergelegt hat (was Goethe auch dazu bewog, einen zweiten Theil der Zauberflöte zu dichten); noch weniger ist das einzige Werk eine komische Oper, denn dem ausgelassensten Uebermuth steht hier in der Musik die tiefste Schwermuth, die heftigste Leidenschaft und ein erhabener Ernst gegenüber, gleichwie auch darin einem Reiche der Finsterniß und des Dämonischen ein Reich des Lichts und der verklärten Liebe entgegensteht, dessen endlichen Triumph uns schon die weihevolle Ouvertüre ankündigt. — Daß Mozart endlich auch mit dem Requiem neue Bahnen einschlug, berührte ich bereits. In der Symphonie und der Kammermusik leuchtet er am musikalischen Himmel als der mittlere schöne Stern in dem unvergänglichen Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven.

Es ist noch zu bemerken, daß der große Meister, der die Welt so verschwenderisch aus dem Füllhorn seiner Gaben beschenkte, in keinem Moment seines nur 35 Jahre umfassenden Erdenwallens (auch diese kurze Lebensdauer theilte er mit Rafael) aus der erbärmlichsten Noth und der traurigsten Sorge um das tägliche Brot herausgekommen ist. Nur so wird es erklärlich, daß für das deutsche Volk das Grab seines größten Tondichters so gut wie unauffindbar geblieben ist. Mozart entschlief am 5. December 1791, eine Stunde nach Mitternacht. Die seit vielen Jahren gegen ihn in Scene gesetzten Kabalen hatten ihn, den sonst ewig heitern Liebling der Götter, doch endlich so sehr gebrochen und verdüstert, daß er sich in seiner letzten Krankheit, wie er gegen seine Constanze äußerte, vergiftet glaubte. Allerdings hatten ihm die Italiener, von seiner Ankunft in Wien an bis zu seinem Tode, die hartnäckigste und perfideste Opposition bei der Oper gemacht; wir wollen jedoch zu Ehren der Menschheit hoffen, daß Mozart sein, durch seine Leiden verdüsterter Zustand einen zu weitgehenden Verdacht hegen ließ.

Schon das unter tausend Kämpfen und Entbehrungen fortgesetzte Streben nach den letzten Höhen der Kunst würde uns, neben dem Künstler, auch den großen Menschen in unserem Meister zeigen; denn nur ein solcher hält trotz aller Enttäuschungen an seinen Idealen standhaft fest. Aber auch in seinen privaten und

allgemeinen Beziehungen zur Welt zeigt sich uns Mozart als einer der edelsten und seltensten Menschen. Seine Verhältnisse zu denen, die ihm die Natur nahe gestellt, bezeugen uns seine Briefe. Wir finden darin den zärtlichsten und stets zu jedem Opfer bereiten Sohn, Bruder und Gatten. Das Verhältniß zu seinem Vater ist geradezu ein ideales zu nennen, und rührend ist es, wie sich dasselbe in spätern Jahren zur treuesten, hingebendsten und vertrauensvollsten Freundschaft verklärt. Seine Constanze trug er auf Händen, und ihr eine unerwartete Freude zu bereiten, ist sein höchstes Glück. Am meisten rühmt er gegen den Vater an seiner Braut, daß dieselbe die ihm von ihren Vormündern abgenöthigte Verschreibung: das Mädchen durch eine Summe zu entschädigen, falls sich das Verhältniß wider Erwarten lösen sollte, vor seinen Augen in tausend Stücke zerriß und dazu erklärte, sie hätte zu viel Vertrauen, Liebe und Achtung für ihn, als daß es ihr gegenüber einer solchen Versicherung bedürfe. — Die Sorgen um seine Schwester und deren Verheirathung theilte er treulich mit dem Vater und fügte sich dessen Anordnungen fast immer; sogar in musikalischen Dingen widersprach er ihm niemals direct oder mit Ueberhebung, selbst dann nicht, als er schon der große, gefeierte Künstler war.

Gleich ausgezeichnet steht Mozart als Freund da, und wenn Goethe sagt: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten", so sehen wir Mozart noch dadurch ausgezeichnet, daß diese Besten unter seinen Mitlebenden zugleich seine Freunde waren. Gluck und Joseph Haydn waren nicht nur die größten unter Mozarts Fachgenossen, sondern auch die ersten, die dem aufstrebenden, jüngern Meister den rückhaltslosesten Beifall spendeten, weil eben das Genie, und nur dieses, keinen Neid kennt. Aber damit nicht genug, nahmen die genannten beiden Tonfürsten auch den rein menschlichsten Antheil an Mozart. Er hat mit seiner Constanze manchen glücklichen Tag in Glucks Hause verlebt, und Haydn hat sich ein unvergängliches Denkmal seiner Freundschaft für Mozart durch jenen berühmten Brief an den Prager Intendanten gesetzt, in welchem es unter anderm heißt: „Könnte ich jedem Musikfreund die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief in die Seele prägen, als ich sie empfinde, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod zu besitzen. Prag soll den theuren Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dies ist die Geschichte großer Genien traurig. Mich zürnt es, daß dieser einzige

Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb!" — Wer sich solche Freunde erwirbt, muß wohl selbst ein seltener Freund sein, und als dieser zeigt sich Mozart nicht nur so bedeutenden Männern wie Gluck und Haydn gegenüber, sondern selbst gegen untergeordnete Persönlichkeiten, wenn diese nur seinem Herzen dadurch näher getreten waren, daß er ihnen einmal hülfreich hatte beispringen können, oder wenn sie ihn dadurch gerührt, daß sie ihm ihrerseits einmal irgend einen kleinen Beweis von Anhänglichkeit geliefert hatten. Seine Treue in der Freundschaft war so groß, daß er an eine Untreue, wenn sie ihm gelegentlich einmal im Leben begegnete, in der eigenen Wahrhaftigkeit seines Gemüths anfänglich nicht zu glauben vermochte, und selbst die ihm dafür gelieferten Beweise zunächst nur mißtrauisch aufnahm.

Welch ein trefflicher Sohn seines deutschen Vaterlandes war endlich Mozart! Und noch dazu in einer Zeit, in der uns der Begriff der Zusammengehörigkeit aller Deutschen so abhanden gekommen war, daß Goethe sang: „Das liebe heilige römische Reich, wie hält's nur noch zusammen?"

Die frühesten Belege hierfür geben uns seine Briefe aus Paris, da gerade in der Fremde das Gefühl der eigenen Nationalität stark bei ihm hervorzutreten begann. Er schreibt von dort 1778 an seinen Vater, nachdem er vorher seinen Zorn über die damalige Verkommenheit des französischen Geschmackes in der Musik ausgelassen: „Was mich am meisten aufrichtet und guten Muthes erhält, ist der Gedanke, daß ich ein ehrlicher Teutscher bin, und daß ich, wenn ich allzeit schon nicht reden darf, doch wenigstens denken darf, was ich will". Ein anderes Mal schließt er mit dem Ausruf: „Ich bitte Gott alle Tage, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier standhaft aushalte, und daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache". Eine noch ausgesprochenere vaterländische Gesinnung bewies Mozart dadurch, daß er mit nationalem Bewußtsein die Gründung einer deutschen Oper unternahm. Zwar wurde diese Idee durch den patriotischen Kaiser Joseph II. bei Mozart angeregt, von ihm aber mit Feuereifer ergriffen; auch war sie schon früher selbständig bei ihm vorhanden. Aus Paris schreibt er unter Anderem auch: Wenn ich mir vorstelle, daß es hier richtig wird mit einer Oper von mir, „so empfinde ich ein ganzes Feuer und zittere an Händen und Füßen

vor Begierde, die Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren". Im Jahre 1782 schreibt er aus Wien: „Will mich Deutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich wie Sie wissen stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Deutschen reicher werden, — und das zur Schande der deutschen Nation! Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Deutschen diejenigen waren, welche excellirten. Wo fanden sie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? — In Deutschland doch gewiß nicht! — Selbst Gluck — hat ihn Deutschland zu diesem großen Manne gemacht? — Leider nicht!" — Von der Wiener deutschen Oper schreibt er: „Sie soll mit Anfang Oktober eröffnet werden. Ich meinestheils verspreche ihr nicht viel Glück. Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der That mehr die deutsche Oper zu stürzen, als ihr wieder empor zu helfen. Nur meine Schwägerin Lange darf zum deutschen Singspiele; die Cavalieri, Adamberger, Teyber dagegen, lauter Deutsche, worauf Deutschland stolz sein darf, müssen beim wälschen Theater bleiben — müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen. — — Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! —" Und nun fährt er mit köstlicher Ironie fort: „Doch dann würde vielleicht das aufkeimende Nationaltheater zur Blüthe gedeihen, und es wäre doch ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!! Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Herr Geheimrath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem deutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf! —"

Es ist eine höchst bedeutungsvolle Erscheinung, daß die Kunst noch kein Genie ersten Ranges hervorgebracht hat, dessen Gemüth nicht in einer nahen Beziehung zu Gott und Göttlichem und allem, was sich daran knüpft, gestanden hätte. Geister, deren Aufgabe die Verwirklichung der Ideale im Leben ist, müssen naturgemäß auf den Grund und Boden, aus dem dieselben hervorwachsen, auf das Ideal aller Ideale: auf Gott, und damit zugleich auf jenen höchsten Begriff zurückkommen, welcher den Menschen am entschiedensten von allen anderen Wesen die wir kennen unterscheidet.

So tritt denn auch in unserm Mozart ein reiner, starker Glaube an Gott und Unsterblichkeit, sowie an die ideale Bestimmung des Menschen hervor; nirgends jedoch in einem beschränkt dogmatischen Sinne oder in Verbindung mit Unduldsamkeit gegen Andersdenkende. Mozarts Glaube ähnelt vielmehr demjenigen Lessings, wenn dieser ausruft: „Was habe ich noch in der Welt zu suchen, wenn ich nicht Gott mehr darin suchen soll?“ — Für die Freiheit und Unbefangenheit von Mozarts Weltanschauung auch in diesen Dingen möge die Mittheilung der Thatsache genügen, daß er, obwohl ein guter Katholik, zugleich doch ein begeisterter Freimaurer war, und daß er Kaiser Joseph II. ebensowohl seiner deutschen, wie seiner liberalen Gesinnung in religiösen Dingen halber, persönlich liebte und so warm verehrte, wie wir dies nicht nur aus seinen Briefen, sondern auch aus dem reizenden Liede: „Ich möchte wohl der Kaiser sein“, erfahren. — Wenige Anführungen werden genügen, um uns Mozart von der Seite seiner Auffassung transcendentaler Dinge kennen zu lehren. Er schreibt 1781 an den Vater: „Ich soll bedenken, daß ich eine unsterbliche Seele habe? — Nicht allein denke ich das, sondern ich glaube es. Worin bestünde denn sonst der Unterschied zwischen Menschen und Vieh?! — Eben weil ich dies nur zu gewiß weiß und glaube, so habe ich nicht alle Ihre Wünsche so, wie Sie gedacht haben, erfüllen können.“ Die letzten Worte sind eine Anspielung auf den Wunsch des Vaters, daß sein Sohn sich vor dem Erzbischof von Salzburg demüthigen möge, obwohl dieser die Menschenwürde und damit auch die unsterbliche Seele des jungen Meisters in unerhörter Weise beleidigt hatte. In einem Briefe vom April 1787 knüpft er in so tiefsinniger Weise an Todesgedanken an, daß wir uns dadurch unwillkürlich an jene, schon oben berührte Eigenthümlichkeit des Meisters wieder erinnert fühlen, mit welcher er Klänge, die wie aus dem Grabe und aus dem Jenseits hertönen, in eine Welt buntesten, bewegtesten Lebens, reinen Glückes und heitersten Frühlingsstimmung hineinschallen läßt. Er sagt nämlich in jenem Schreiben: „Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren

Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Bett, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, so jung wie ich bin, den anderen Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch, von Allen die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre; für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen." — Nach seiner Verheirathung meldet er dem Vater: „Wir sind schon als Verlobte sowohl in die heilige Messe, als zum Beichten und zum Communiciren gegangen, und ich habe gefunden, daß ich niemals so kräftig gebetet und so andächtig gebeichtet habe, als an ihrer Seite; und so ging es ihr auch. Mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen, und Gott, der Alles anordnet, und folglich auch dieses Alles so gefügt hat, wird uns nicht verlassen."

Herrlich tritt die Würde eines sich selbst achtenden Mannes und einer vornehmen Künstlerseele in seinem Verhältniß zum Erzbischof von Salzburg hervor, der sich durch die schmähliche Behandlung des jungen Meisters einen nicht beneidenswerthen Namen in der Kunstgeschichte erworben hat. In einem Briefe aus München von 1780 heißt es: „Mir wird bei meiner Ehre nicht Salzburg, sondern der Fürst alle Tage unerträglicher; ich würde also mit Vergnügen erwarten, daß er mir schreiben ließe, er brauche mich nicht mehr. — Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Oper, und sagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu sein, wenn ich nach Salzburg denke." — An einer anderen Stelle heißt es: „Lassen Sie mich schweigen, von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof von Anbeginn seiner Regierung bis jetzt angethan, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen!" — In einem weiteren Schreiben sagt er: „Ich wußte nicht, daß ich auch Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden im Vorzimmer verschleudern. Man hat mir freilich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, ich konnte mich aber niemals erinnern, daß dies mein Dienst sei, und kam nur wenn mich der Erzbischof rufen ließ." — Endlich ruft er dem Papa zu: „Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins deutsche Haus, ich will nichts mehr von Salzburg wissen — ich hasse den Erzbischof bis zur Raserei!" Später, als er sich längst von seinem Tyrannen getrennt, der seinen Ingrimm hierüber an Mozarts ganz schuldlosem Vater ausließ, schreibt der Sohn, der den Papa gern mit seinem jungen Weibchen besucht hätte: er wisse nicht, ob nicht zu befürchten sei, daß ihn der Erzbischof arretiren lasse, und zwar umsomehr, da er ihm eine Entlassung aus seinen

Dienſten verweigert habe. Hieran knüpft er die Bemerkung: „Vielleicht hat man das mit Fleiß gethan, um mich hernach zu fangen. Genug, Sie werden das am beſten zu beurtheilen wiſſen. Sind Sie entgegengeſetzter Meinung, ſo kommen wir gewiß; glauben Sie aber auch dergleichen, ſo müſſen wir einen dritten Ort wählen, vielleicht München; denn ein Pfaff iſt zu Allem fähig!“ — Auch in anderen Aeußerungen tritt uns das hohe Gefühl der Menſchenwürde Mozarts entgegen; ſo wenn er ſagt: „Ein Cavalier kann keinen Capellmeiſter abgeben, aber ein Capellmeiſter wohl einen Cavalier!“

Und wie köſtlich blitzt, neben dieſem Ernſt ſeiner Lebens- und Weltanſchauung, mitunter ſein unverwüſtlicher Humor auf. So wenn er einem vornehmen Dilettanten, der ihm höchſt mittelmäßige Arbeiten zur Beurtheilung geſchickt hatte, ſchreibt: „Es geht Allen ſo, die nicht ſchon als Buben vom Meiſter Peitſche oder Donnerwetter geſchmeckt haben, und es dann mit dem Talent und der Luſt allein zwingen wollen. Manche machen wohl etwas Ordentliches, aber dann ſind's anderer Leute Gedanken, ſie ſelber haben keine; Andere, die eigene haben, können darüber nicht Herre werden: ſo geht es Ihnen. Nur um der heiligen Cäcilia willen, nicht böſe, daß ich ſo herausplatze!“ — Ueber eine der Aufführungen der Zauberflöte, der er beiwohnte, ſchreibt er: „N.'s hatten heute eine Loge, zeigten über alles recht ſehr ihren Beifall, aber Er, der Allerhand, zeigte ſo ſehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Eſel heißen müſſen. Unglücklicher Weiſe war ich eben drinnen, als der zweite Act anfing, folglich bei der feierlichen Scene. Er belachte alles. Anfangs hatte ich die Geduld, ihn auf einige Stellen aufmerkſam machen zu wollen; allein er belachte wiederum alles. Da ward mir's zu viel, ich hieß ihn Papageno und ging fort; ich glaube aber nicht, daß es der Talk verſtanden hat.“ —

Was die Griechen von der Muſik forderten: Die Herſtellung der Harmonie und des Gleichgewichtes der Seele, hat wohl kein anderer Meiſter in ſo hohem Maße erreicht, wie Mozart. Daraus erklären ſich wohl auch Erſcheinungen, wie diejenige, von welcher z. B. M. Hauptmann in ſeinen Briefen berichtet. Er ſchreibt nämlich, daß wenn Morgens Mozarts Zauberflöte, Figaro oder Don Juan auf dem Theaterzettel ſtünde, ſich des Theiles der Bevölkerung der Stadt Caſſel, welcher die Oper zu beſuchen pflege, eine gehobene, heitere Stimmung bemächtige, gleichſam, als wenn ein freudiges Ereigniß bevorſtünde. Wir brauchen nicht zu befürchten, daß eine ſolche Empfänglichkeit für die Wirkungen des Meiſters ſich bei uns in Deutſchland mit der Zeit abſchwächen und ſich un-

fere Nation dasselbe testimonium paupertatis ausstellen werde, was sich vereinzelt wohl einmal ein Herr Hinz oder Kunz bereits ausgestellt haben. Die Statistik, bekanntlich eine Wissenschaft mit der sich nicht streiten läßt, hat erwiesen, daß in den Jahren 1875 und 1876 von den Compositionen aller lebenden und gestorbenen Meister diejenigen Mozarts am stärksten von unserem deutschen Publikum gekauft worden sind.*) Zeigen wir uns auch ferner in dieser Weise des großen Genius würdig, um den uns alle fremden Nationen beneiden, und bleiben wir seiner namentlich auch dadurch werth, daß wir niemals vergessen, wie die Grundbedingung des Hervorbringens ewiger Werke, sowohl in der Musik, wie in den anderen Künsten, die Darstellung des Schönen ist, welches da, wo es sich in seiner vollkommenen Reinheit und Unschuld zeigt, zugleich Eins ist mit dem Guten und Wahren, oder mit Gott und der Natur. Kein zweiter Tondichter hat aber jene vornehmste Bedingung alles künstlerischen Schaffens in gleich idealer Weise erfüllt, wie Wolfgang Amadeus Mozart, dessen Auftreten und Wirken Goethe mit Recht einem Wunder verglichen hat.

*) Ich verdanke diese Mittheilung dem leider zu früh verstorbenen Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin, Dr. Espagne.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

# Sammlung
# Musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Serie I.

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach** von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried** von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann** von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen** von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes** von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart** von Emil Naumann.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck.
Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge.
Preis 1 ℳ für das einzelne Heft.
Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ.

---

Zur Zusammenstellung musikalischer Privatbibliotheken empfohlen der vervollständigte reiche **Katalog** von

## Breitkopf & Härtel's Lager

**solid und elegant gebundener**

**classischer und neuer Musikwerke und musikal. Bücher**

eigenen und fremden Verlages:

Volksausgabe Breitkopf & Härtel vollständig. — Gesammtausgaben von **Bach**, Beethoven, Chopin, Händel, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, **Wagner**. — Klavierauszüge der beliebtesten Opern. Cotta'sche instructive Ausgabe. Pianoforte- und Lieder-Sammlungen. — Musikalische Jugendbibliothek. — **Musiker**-Schriften, Biographien, Briefwechsel, Essays, historische und theoretische **Werke**.

**Ausführliche Kataloge gratis.**

Sofort zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

Mus 82.6.

Sammlung
# Musikalischer Vorträge.

No. 7.

## Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's

von

Paul Graf Waldersee.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
1879

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Die Geſammtausgabe

der

Von

**Paul Graf Waldersee**

in Potsdam.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Alle Rechte vorbehalten.

# 7.

# Die Geſammtausgabe der Werke Mozart's.

Von

**Paul Graf Waldersee.**

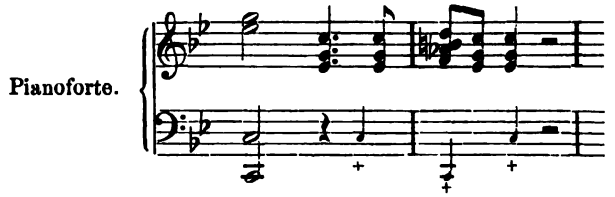
Zwei Männer ſind es vorzugsweiſe, die durch ihre Forſchungen weſentlich dazu beigetragen haben, daß der Plan, eine Geſammtausgabe der Werke Mozart's ins Leben zu rufen, ausgeführt werden konnte: Otto Jahn durch die Biographie und Ludwig von Köchel durch das chronologiſch-thematiſche Verzeichniß der Werke Mozart's. Studirt man an der Hand der jetzt vorliegenden Partituren das Jahn'ſche Werk, namentlich die analytiſchen Beſprechungen von Neuem, ſo wird man ſich überzeugen, mit welcher Gewiſſenhaftigkeit und Sachkenntniß daſſelbe verfaßt iſt. Daß Jahn ſchon damals, als die Geſammtausgabe der Werke Beethoven's erſchienen war, mit dem Gedanken an eine gleiche für die Werke Mozart's umging, ſpricht er in ſeinen geſammelten Aufſätzen über Muſik aus. Er hält das Unternehmen aber für unausführbar, da das muſikaliſche Publicum demſelben die genügende Theilnahme doch nicht gewähren würde. Der Köchel'ſche Catalog, das Reſultat eminenten Fleißes, ſteht mit dem Jahn'ſchen Werke in innigem Zuſammenhange und bezieht ſich auf daſſelbe.

Unſere neue Ausgabe folgt genau der von Köchel vorgenommenen Eintheilung; jedes Opus trägt dieſelbe Nummer wie die

des Cataloges. Leider war es auch dem zweiten der genannten Vorarbeiter nicht vergönnt, die Fertigstellung des in seiner Großartigkeit einzig dastehenden Unternehmens zu erleben. Bald nach Erscheinen der ersten Hefte ward er aus dem Leben abberufen.

Im Frühling des Jahres 1876 erging von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig die Einladung zur Subscription auf die erste vollständig kritisch durchgesehene Ausgabe der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart; jetzt, nach einem Zeitraum von 3 Jahren, liegt uns ein so bedeutender Theil des Ganzen im Drucke vor, daß es wohl der Mühe lohnt, diesem unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Grundsätze, die bei Edirung der früher erschienenen Gesammtausgaben Beethoven's und Mendelssohn's beobachtet wurden, waren auch bei dieser Ausgabe die maßgebenden; diese sollte sowohl auf Vollständigkeit, Echtheit und Preiswürdigkeit Anspruch erheben dürfen; insofern auf Vollständigkeit, daß ohne Ausnahme alle Werke, die nachweislich von Mozart herrührten, Aufnahme finden sollten, auf Echtheit, daß eine Vergleichung mit den irgendwie zugänglichen Handschriften stattfinden sollte. Wo diese fehlten und auch die alten Drucke nicht verbürgt waren, galt es, das Echte vom Unechten zu sichten. Bei der Beethovenausgabe war diese Schwierigkeit nicht zu Tage getreten, da, mit Ausnahme einiger, sämmtliche Werke zu Lebzeiten Beethoven's veröffentlicht wurden; der dritte Theil der Werke Mozart's dagegen kam nie zum Drucke und gelangt erst durch diese Ausgabe zur allgemeinen Kenntniß. Die Vergleichung mit den Autographen, durch welche bei der Beethovenausgabe die wichtigsten Resultate erzielt worden waren, erwies sich auch für diese Ausgabe von unberechenbarem Werthe. Selbst die Stiche, die bis jetzt als die besten anerkannt wurden, zeigen, mit den Handschriften verglichen, zahllose Abweichungen; im Laufe der Jahre hat jeder Herausgeber sich gemüßigt gefunden, irgendwelche Zusätze und Abänderungen anzubringen. Die einen haben sich damit begnügt, zahllose Vortragszeichen, Bindebogen und dergleichen einzustreuen, während gefährlichere Revisoren gewagt haben, Textumgestaltung sowie Instrumentationsergänzungen eintreten zu lassen. Diesen Ueberschreitungen vorzubeugen, wurde den kritischen Herausgebern aufgegeben nach dem Principe zu verfahren: „Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen."

Als Beleg, wie vielfach ſelbſt in bekannten Werken Falſches oder wenigſtens Zweifelhaftes angenommen und verbreitet worden iſt, greife ich einzelne Fälle heraus, die mir durch die Herren Mitherausgeber der Geſammtausgabe freundlichſt zur Verfügung geſtellt wurden. Der 19. und 20. Takt des Allegro im Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncello lautet in älteren Stichen:




Die mit einem + verſehenen Noten der linken Hand ſind nicht handſchriftlich, ſondern fremder Zuſatz.

Im Concerte für Clavier mit Begleitung des Orcheſters (Köchel Nr. 415) finden ſich im Autographe vollſtändig ausgeführte Stimmen für Trompeten und Pauken, in früheren Stichen fehlten dieſelben.

Im Quintett für Streichinſtrumente (Köchel Nr. 516), ſowie in der Arie für Baß «Mentre ti lascio, o figlia» (Köchel Nr. 513) wurden einzelne Blätter als von fremder Hand geſchrieben erkannt.

Die Handſchriften Mozart's ſind in ſeltner Deutlichkeit und Correctheit geſchrieben, ſie liefern den Beweis, daß Mozart, wie er es ja auch ſelbſt ausſpricht, ein Tonſtück im Geiſte bis ins kleinſte Detail verarbeitet hatte, ehe er zur Uebertragung aufs Papier ſchritt; deshalb gehören vorgenommene Aenderungen und ſogenanntes Ausfeilen zu den größten Seltenheiten. Es finden ſich ausgedehnte Sätze vor, bei denen man aus den verſchiedenartigen Dinten zu erkennen vermag, daß zuerſt die Oberſtimme und der Baß fixirt wurde, die ganze Inſtrumentation ſpäter. Dies ſchließt nicht aus, daß Einzelnes durch einen Entwurf vorbereitet worden iſt, namentlich, wenn es auf contrapunktiſche Arbeit ankam; die Beweiſe hierfür liegen vor. Daß trotz der Sorgfalt Schreibfehler mitunterlaufen, wer würde dieſes nicht natürlich finden? Es bereitet die Berichtigung dieſer als Verſehen erkannten Fehler keine Schwierigkeiten, ebenſo wenn Bedenken auftauchen, die durch eine analoge Stelle erklärt werden können; es fand ſich aber auch Manches vor, welches als offene Frage ſtehn bleiben mußte, deren Beſprechung in dem weiter unten angeführten Reviſionsberichte Aufnahme findet. Einzelne Fälle

möchte ich bezeichnen, die vielleicht zu dem Glauben Veranlassung geben könnten, als wäre das Princip, Zusätze auszuschließen, nicht consequent durchgeführt worden; es betrifft dieses die Zusatznoten, die, um sie von den handschriftlichen unterscheiden zu können, mit kleinen Köpfen gestochen sind. Im 26. Liede des Heftes der Lieder und Gesänge Serie VII Köchel Nr. 517 ist nach der Originalhandschrift die Gesang- und Clavierstimme der linken Hand vollständig, dagegen die der rechten Hand nur bruchstückweise notirt. Diese zu ergänzen, war gewiß gerechtfertigt, um auf diese Weise dem Liede das Fragmentarische zu nehmen. Ein zweiter Fall ist die Durchführung der Posaunen im Lacrimosa und Agnus Dei des Requiem. Verfolgt man, in welcher Weise Mozart in den kirchlichen Werken die Posaunen anwendet, so wird man dieser Ergänzung eine Berechtigung nicht absprechen können; es war eben zeitgemäß, die Posaunen mit den drei unteren Gesangstimmen fortlaufend durchzuführen. Im Don Juan und in der Zauberflöte soll durch den Eintritt der Posaunen ein besonderer Klangeffect erzielt werden, hier dienen sie zur Unterstützung der Gesangstimmen, dem Orchester und der Orgel gegenüber. Ein fernerer Zusatz ist im 10. Concert (für 2 Pianoforte) Serie XVI Köchel Nr. 365 zu verzeichnen. Nach der Originalpartitur findet sich für die Fagotten kein besonderes System, die Stimmen derselben sind entweder in die untere Stimme des Clavier- oder des Baßsystems hineingeschrieben, also höchst wahrscheinlich erst später nachgetragen worden. Frühere Stiche lassen nun die Fagotten, selbst im Solo der beiden Claviere, mit dem Streichbaß blasen, gewiß ein ungerechtfertigter Zusatz, von dem abgesehn worden ist; dagegen schien es geboten, in den Tutti's diese Verdoppelung eintreten zu lassen, da ein Pausiren in diesen Fällen nicht in der Wahrscheinlichkeit lag.

Die Eintheilung des Werkes geschah in den 4 Hauptrubriken: Gesang-, Instrumental-, Kammer- und Claviermusik, von denen jede wiederum aus mehreren Serien besteht. Diesen schließt sich eine Supplement-Serie an, die wichtigere unvollendete Werke bringt, den Revisionsbericht enthält, der über die kritischen Resultate Rechenschaft giebt, wichtige Varianten anführt und auf ungelöste Zweifel hinweist. Die bereits vor einigen Jahren erschienenen, von Julius Rietz redigirten 8 Hauptopern Idomeneo, Entführung, Schauspieldirector, Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte, Zauberflöte und Titus

werden in dieser Gestalt in der Ausgabe Aufnahme finden. Es ist den diesen Opern beigegebenen Vorworten wohl nicht die Beachtung zu Theil geworden, die sie in so hohem Maße verdienen; deshalb erscheint es nicht ungerechtfertigt, an dieser Stelle besonders auf sie hinzuweisen, da sie den detaillirtesten Ausweis über die Art und Weise der geübten Kritik geben. Der bewährte Herausgeber der Mendelssohn'schen und eines Theiles der Beethoven'schen Werke erlebte nur den Beginn dieses Mozart-Denkmals; seine reichen Erfahrungen gingen dem Unternehmen verloren, welches außerdem durch den Tod von Franz Espagne, der einen Theil der Messen bearbeitet hatte, schwer betroffen wurde.

Gesammtausgaben haben vor Allem historisches Interesse, sie gewähren Einblick in den Entwicklungsgang eines Künstlers und gestatten, die Entfaltung der geistigen Anlagen Schritt für Schritt verfolgen zu können. Wie überaus lehrreich ist es, zu beobachten, wie ein Stein nach dem andern dem Baue zugefügt wird, und schließlich Riesendome entstehn, die, so lange Sinn für wahre Kunstgebilde vorhanden, den Wechsel der Zeiten und des Geschmacks überdauern werden. Verfolgen wir die ersten von dem Kinde componirten Menuette bis zum D moll-Clavierconcert, die Miniaturfugen der ersten Messen bis zu der im doppelten Contrapunkt der Duodecime gearbeiteten Fuge Kyrie eleison des Requiem, die ersten Instrumentalwerke bis zur großen C dur-Symphonie, die Jugendoper Apollo et Hyacinthus bis zum Titus, so werden wir erkennen, wie aus scheinbar unbedeutenden Keimen sich Blüthen und Früchte von unvergänglicher Schönheit entwickeln. Wenn die Werke, die in unserer neuen Ausgabe zum ersten Male im Drucke erscheinen, auch nicht der Periode des im Zenithe seines Ruhmes stehenden Meisters, sondern einer früheren Zeit angehören, so wird man bei näherer Betrachtung derselben kaum begreifen können, wie sie über hundert Jahre unbeachtet bleiben konnten, denn sie enthalten so vieles Treffliche, das als solches erkannt, diesen bis jetzt so gut wie unbekannten Werken dieselbe Theilnahme wie den übrigen zuwenden wird.

Es würde den gestatteten Raum weit überschreiten, wollte man an diesem Orte sämmtliche 626 im Köchel'schen Cataloge bezeichneten Werke eingehend besprechen; glücklicherweise haben ja auch die meisten und darunter die bedeutendsten sich in Theater, Concertsaal und Familie dermaßen eingebürgert, daß nur allgemein Bekanntes

recapitulirt werden könnte. Dahingegen gewährt es vielleicht einiges Interesse, das bisher Unbekannte aufzusuchen.

An bereits vollendeten Serien liegt uns die erste, 15 Messen enthaltend, vor. Von diesen waren bis jetzt nur 5 vollständig in Partitur im Stiche erschienen, 3 hatten bruchstückweise Aufnahme in eine früher bei Breitkopf und Härtel erschienene Cantatensammlung gefunden, während die übrigen 7 zum ersten Male im Drucke vorliegen, und zwar sind dies die Messen 1—5, 12 und 15. Die in London bei Novello erschienene Messenausgabe, wenn sie auch als die bis jetzt vollständigste anzusehen war, enthält nur die Gesangstimmen und eine ausgeschriebene Orgelstimme, es fehlt die ganze Instrumentation, ihr Werth ist deshalb ein relativer. Wenn Ulibischeff in seinem vielgelesenen Buche „Mozart's Leben und Werke" sich zum Oeftern auf diese Ausgabe bezieht und auf dieselbe seine Kritik begründet, so ist anzunehmen, daß er Einsicht in die Autographe nicht genommen hat, es sind deshalb seine Beurtheilungen mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen.

Die erste Messe ist im Jahre 1768, die letzte im Jahre 1780 componirt, sie gehören mithin sämmtlich den ersten Perioden des Schaffens an.

Um für die Kirche schreiben zu können, hätten die reichen Gaben mit denen Mozart von der Natur ausgestattet war, allein nicht genügt, es galt auch die künstlichen Formen zu beherrschen. Und wie gerade in der Handhabung dieser ein stetiger Fortschritt sich offenbart, dafür liefern die Messen die bestimmtesten Ausweise. Bereits in den beiden ersten finden sich Spuren polyphoner Schreibweise; Fugenthemas erscheinen, um nach der ersten Durchführung zu verschwinden. Man erkennt, daß contrapunktische Studien vorangegangen waren, das Material gelangt aber noch nicht zur vollen Verwerthung.

In weiser Selbsterkenntniß giebt der 12jährige Knabe nicht mehr, als er in voller Klarheit darzustellen vermag, er läßt uns die Arbeit nie fühlen, überall herrschen Durchsichtigkeit und Wohllaut. Dieses von Jugend ab consequent durchgeführte Maßhalten ist gewiß für die Folge von wesentlicher Bedeutung gewesen, denn begegnen wir später dem fertigen Künstler, der uns die scharfsinnigsten Combinationen vorführt, so werden wir niemals den Ein-

druck irgend welchen Zwanges empfinden; der liebenswürdige Musiker wird immer die Oberhand behalten.

Die Messen 3 — 5 schließen sich, was die Factur anbelangt, den ersten beiden eng an, nur erscheint Alles breiter angelegt und weiter ausgeführt, das Skizzenhafte verschwindet mehr und mehr. Die im Jahre 1774 componirte F dur-Messe (Nr. 6) wird wohl mit voller Berechtigung als eines der vorzüglichsten kirchlichen Werke Mozart's angesehn und dem Requiem am Nächsten gestellt. Alle Sätze sind contrapunktisch gearbeitet; mit Früherem verglichen sind gewaltige Fortschritte zu verzeichnen. Verdientermaßen ist diese Messe allgemeiner bekannt geworden. Besondere Verhältnisse zwangen Mozart von dem Wege, den er bis jetzt auf dem Gebiete der Kirchenmusik betreten hatte, abzuweichen, und zwar war die Kirche selbst die Veranlassung dazu. Man wollte keine allzulange Ausdehnung der Musikstücke, die Fugen waren verpönt, die Musik sollte nur dazu dienen, der kirchlichen Handlung größeren Glanz zu verleihen. Mozart fügte sich dem Verlangen der Kirche, trotzdem er sich bewußt war, daß ihm z. B. durch das Ausmerzen der Fuge ein wesentliches, durch nichts zu ersetzendes Moment in der Kirchenmusik verloren ging. Wäre er nicht genöthigt gewesen, dieser kirchlicherseits an ihn herantretenden Forderung nachzugeben, so wären gewiß Kunstwerke entstanden, die sich der F dur-Messe würdig an die Seite gestellt hätten, denn, daß er sich dessen völlig bewußt war, welcher Stil der einzig richtige für die Kirche sei, beweist das Requiem. Daß bei dieser ihm auferlegten Beschränkung dennoch Werke von solcher Bedeutung, wie die Messen 7—11 und 13—15 sind, entstanden, ist jedenfalls ein Zeichen einer außerordentlichen Begabung, die selbst dann productiv zu sein vermag, wenn das Innere des Herzens nach Höherem ringt. Wenn wir in diesen Messen, in Vergleich mit den früheren, die Anwendung der höheren Formen vermissen, so werden wir melodisch und harmonisch sowie durch die effectvolle Behandlung des Orchesters entschädigt. Die C dur-Messe Nr. 12 (Köchel Nr. 262) sei besonders erwähnt, als in der Fassung von den übrigen abweichend. Sie ist wohl nach der F dur-Messe die bedeutendste. Das Kyrie beginnt mit einer Combination von 3 Themen, auch enthält sie 2 Fugen, von denen eine mit 3 Subjecten gearbeitet ist.

Die Zahl der außer der Orgel verwendeten Instrumente ist

eine sehr verschiedene, sie variirt je nach dem Zweck, für den diese oder jene Messe componirt ist. Wir finden die Begleitung bald nur aus 2 Violinen und Baß bestehend, bald ist der ganze Apparat, Holz- und Blechinstrumente, zu Hülfe gezogen. Bemerkenswerth ist, wie Mozart darauf bedacht ist, die Stimmen des Streichquintetts durch Trennung der einzelnen Instrumente zu vermehren. Wo er 2 Violinen und Baß angiebt, ist das Violoncell selbstredend mit dem Contrabasse, die Viola mit dem Violoncelle in der höhern Octave gehend gedacht*); er verfügt deshalb nur über 3 Stimmen, das Loslösen der Viola vom Cello brachte die Vierstimmigkeit, endlich finden wir auch (in den beiden letzten Messen) eine Trennung des Cello's vom Contrabasse, wenn diese auch nur in der allereinfachsten Weise vor sich geht. Das in Bezug auf die Streichinstrumente Gesagte gilt auch für die übrigen Instrumentalwerke, die in dieser Periode entstanden. Wenn in den ersteren Messen die begleitenden Instrumente mehr zur Unterstützung der Gesangstimmen benutzt werden, so ist später das Streben unverkennbar, ihnen dadurch Selbstständigkeit zu verleihen, daß ihnen besondere Motive übertragen werden, und daß sie arabeskenartig die Gesangstimmen umranken. So wird das Orchester allmählich auf eigene Füße gestellt und ein Gegensatz dem Chor und der harmonietragenden Orgel gegenüber gebildet. Die obligate Einführung von Instrumenten ist in zwei Fällen zu verzeichnen, einmal in der 11. Messe, wo im Benedictus die Gesangstimmen im Solo durch die concertirende Orgel, dann in der 15. Messe, wo die Sopransolostimme durch concertirende Oboe, Fagott und Orgel begleitet wird. Es ist dringend zu wünschen, daß diese Messen, nachdem sie durch diese Ausgabe für immer der Vergessenheit entrissen sind, ihrer Bestimmung zurückgegeben werden und praktische Verwerthung in der Kirche finden. Sehr zweckentsprechend erscheint das Vorhaben obengenann-

*) Wenn Mozart die Viola-Stimme nicht ausschreibt, sondern die Bezeichnung col Basso anwendet, gilt die Regel, die Viola in der höheren Octave mit dem Violoncell zu führen. Ausnahmen finden sich jedoch, so z. B. in der Operette Bastien und Bastienne, wo hie und da die Viola in dieser Octave sämmtliche melodieführenden Stimmen überschreiten würde; ferner, wo die Viola im Einklange mit dem Baß beginnt, dann die Bezeichnung col Basso folgt, und die Schlußnote wieder im Einklange mit dem Basse erscheint. Will man nicht ganz unmotivirte Sprünge voraussetzen, so ist in diesen Fällen mit dem col Basso der Einklang und nicht die Octave des Violoncells gemeint.

ter Verlagshandlung, eine Stimmenausgabe der Gesangstimmen veröffentlichen zu wollen.

Das bedeutendste Werk, welches Mozart für die Kirche geschrieben hat, konnte in der Serie der Messen keine Aufnahme finden und mußte der Supplementserie überwiesen werden, weil es nicht in allen Theilen von ihm herrührt, ich meine den Schwanengesang des Meisters, das Requiem. Dasselbe hat seine eigene Literatur aufzuweisen, es genügt daher an dieser Stelle nur das hervorzuheben, was sich auf unsere Ausgabe bezieht. Es galt hier das wirklich Handschriftliche vom Zusätzlichen äußerlich erkennbar zu machen. Um mich deutlich aussprechen zu können, bin ich genöthigt, Allbekanntes zu wiederholen. Es existiren zwei Handschriften des Requiem, beide Eigenthum der K. K. Bibliothek in Wien. Erstere enthält das Requiem (Satz 1), die zweite die Partituranlage zu den Sätzen 2—9. Der ersteren Handschrift sind die Sätze 2—9, von Süßmayer geschrieben, beigefügt, der, nachdem er aus dem Partiturentwurf alles copirt hatte, das Fehlende durch eigene Composition ergänzte. Der Partiturentwurf enthält neben dem Handschriftlichen Zusätze einer dritten Hand, die, da Süßmayer sie aufgenommen, früher geschrieben sein müssen. Durch die Bezeichnungen M. und S. ist nun genau getrennt worden, was von Mozart und was von Süßmayer herrührt.

Eine zweite in Vollständigkeit vorliegende und Werke für Gesang enthaltende Serie ist die siebente. Die 1. Abtheilung besteht aus 39 ein- und mehrstimmigen Liedern, die 2. Abtheilung bringt die Canons. Die ersten 7 Lieder sind wohl weniger bekannt geworden, die übrigen, 4 ausgenommen, wurden bereits früher veröffentlicht. Von den Jugendliedern sind die beiden ersten im Jahre 1768 componirt, man dürfte nicht fehlgehn, wenn man die 5 folgenden einige Jahre später in die frühere Salzburger Periode ansetzt. Nur bei dem ersten und dritten Liede ist die begleitende Clavierstimme vollständig ausgeführt, bei den übrigen nur Gesangstimmen und Baß skizzirt, so daß zur Ausführung dieser eine harmonische Füllung sich nothwendig macht. Das erste Lied: „Daphne, deine Rosenwangen" ist eine Bearbeitung der Arie Nr. 9 „Meiner Liebsten schöne Wangen" in der Operette Bastien und Bastienne, hier in Begleitung von 2 Flöten und des Streichquartetts und mit Zusatz eines Schlußritornells.

Diese beiden verschiedenartigen Bearbeitungen desselben Stoffes geben zu der Bemerkung Veranlassung, wie Mozart bereits in der damaligen Zeit bestrebt war, dem an und für sich spröden Clavierklange accordisch aufzuhelfen. Einzelne eingeworfene Noten, die in der Orchesterbegleitung fehlen, beweisen dieses. Eine Betrachtung der Texte — sie sind von Uz, Günther und Canitz gedichtet — wird insofern nicht ohne Interesse sein, weil man aus der Wahl dieser zu erkennen vermag, wofür sich der jugendliche Componist zu begeistern vermochte. Es sind rein lyrische Ergüsse, klar erfaßt und mit einer Musik ausgestattet, die wenn auch sehr melodiös, dennoch sehr einfach gehalten ist, einige besonders markirte Pointen sind charakteristisch, der schlummernde Genius blitzt durch. Als Novum in unserer Ausgabe ist ferner das Lied: „Komm, liebe Zither", für eine Gesangstimme mit Begleitung der Mandoline, anzuführen. Bei größter Einfachheit von bezaubernder Wirkung, die Gesangstimme gleich anmuthig wie die Begleitung. Wer würde nicht unwillkürlich an die Canzonetta im Don Juan erinnert?

Einer späteren Zeit gehören 2 Lieder an, die zur Eröffnung und zum Schluß einer Loge bestimmt, dem Zweck entsprechend, ernst und feierlich gehalten sind. Beide Lieder, in der Anlage gleichmäßig, werden mit einem Tenor-Solo eröffnet, dem sich ein aus 2 Tenor- und einer Baßstimme gebildeter Chor anschließt. Das begleitende Instrument ist die Orgel. Endlich sei eines Terzetts «Grazie agl' inganni tuoi» für Sopran, Tenor und Baß gedacht. Der Text ist von Metastasio, eine Melodie von Kelly ist benutzt worden. Dem Partiturentwurfe nach gedachte Mozart den Gesangstimmen eine Begleitung von Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, 2 Fagotten und Contrabaß zuzufügen, hat aber nur die ersten Takte in einigen Instrumenten ausgeführt, so daß von der Aufnahme der Instrumente vollständig abgesehn werden mußte. Die Melodie, mit italienischem Anstrich, ist wohlklingend und sangbar; doch läßt sich nicht läugnen, daß durch die fast ausnahmslose Führung der beiden Oberstimmen in unvollkommenen Consonanzen eine gewisse Einseitigkeit entsteht. Von allen übrigen Liedern, die in Vorstehendem nicht erwähnt sind, existiren frühere Stiche.

Die 2. Abtheilung dieser Serie enthält 22 Canons.

Die größten Tondichter haben von jeher den Canon in das Feld ihrer Thätigkeit gezogen, sie haben gezeigt, wie es möglich ist,

geistiges Leben den in ihrer Consequenz starren Formen einzuhauchen und diese der Kunst dienstbar zu machen. Es gehört aber freilich hierzu eine Meisterhand. Wir können deshalb bei Betrachtung der uns vorliegenden Sammlung ganz besonders hervorragende Leistungen erwarten. Wenn Mozart in einigen der Canons als Dichtercomponist auftritt, so wollen wir ihm der Texte wegen nicht zürnen, ein ästhetisches Tribunal würde vielleicht manches daran auszusetzen haben. Er hat sich gewiß nicht träumen lassen, daß diese Texte der Nachwelt überliefert werden würden; uns sind sie insofern von Werth, weil aus ihnen die übersprudelnde Ausgelassenheit und kindliche Naivetät dessen spricht, der es mit seiner Kunst so ernst meint. Mit Ausnahme des sechsstimmigen- sowie des für 3 vierstimmige Chöre geschriebenen waren sämmtliche Canons bereits früher veröffentlicht, doch nicht vereint, sondern einzelnen Heften beigegeben und bei verschiedenen Verlegern erschienen. Der Stimmenzahl nach enthält unsere Sammlung einen Canon für 2, sieben für 3, eilf für 4, zwei für 6 und einen für 12 Stimmen, den Intervallen nach sind 20 im Einklange oder der Octave, je einer in der Secunde und Quarte (Doppelcanon) geschrieben. Sehen wir uns auf der reich besetzten Tafel nach besonders feinen Leckerbissen um, so finden wir zuerst den dreistimmigen Canon: „Sie, sie ist dahin, die Sängerin, die Maienlieder tönte!“ Durch den nahe herangerückten Eintritt der 2. Stimme kommt jeder einzelne Takt dreimal hintereinander zu Gehör und dieses nun fortlaufend durch den ganzen Canon. Mit welcher Leichtigkeit werden die Klippen umfahren, die bei einem weniger gewandten Schiffer die Gefahr der Einförmigkeit hätten erzeugen können; man hört nur den Gesang dreier gleichberechtigter Stimmen und vergißt über diesen die eisernen Fesseln der Form. Jüngern der Kunst, sowie Liebhabern dieser Schreibweise (und wer hätte nicht im Leben einmal eine canonische Periode) sei dieser Canon warm empfohlen. Wenden wir das Blatt, so fesselt uns sofort der kurze zweistimmige Canon „Selig, selig alle“. Tiefernst, dem Texte entsprechend, wird ein Klagegesang angestimmt, wie er rührender kaum gedacht werden kann. Der Canon «Nascoso è il mio sol» zeichnet sich durch Feinheit der contrapunctischen Arbeit aus, während der Canon «Caro bell' idol mio» als echtes Liebesliedchen zu bezeichnen ist. — Einer zweiten Kategorie möchte ich diejenigen Canons zutheilen, die mit einem launigen Texte versehen sind, wahrscheinlich

Gelegenheitscompositionen. Daß diese, dazu bestimmt, im geselligen Verkehr erheiternd und anregend zu wirken, einen andern Charakter tragen, ist gewiß nicht zu läugnen, doch, wie wird auch in diesen der richtige Ton getroffen; sie bergen zündende Komik. Es beweist uns Mozart durch diese Canons, daß alle Affecte, von der ausgelassensten Heiterkeit bis zum herben Schmerz, sich in dieser felsenharten Form ausdrücken lassen. Endlich sei der Canon Nr. 51 erwähnt, der nach Angabe des Herrn Herausgebers dieser Serie eine contrapunktische Uebung über einen Fux'schen Cantus firmus ist. Im Autograph ist dieser Canon, wie der vorhergehende Nr. 50 ohne Text und ist auf demselben Blatte notirt, so daß es nicht in der Unmöglichkeit liegt, daß auch letzterer als Studie gedient hat.

Wenden wir uns zu den Erstlingswerken auf dramatischem Gebiete. Es liegen die Opern Apollo et Hyacinthus, Bastien und Bastienne, Ascanio in Alba und Il Re pastore vor. Von letzterer existirte schon früher eine mit der größten Sorgfalt von Otto Jahn redigirte Partitur, während die drei zuerst genannten Opern mehr oder weniger unbekannt geblieben sein dürften. Den Anlaß zur Composition von Apollo et Hyacinthus gab ein von Schülern in Salzburg veranstaltetes Festspiel, welches nach der handschriftlichen Angabe am 13. Mai 1767 in Scene ging. Auch das Textbuch ist uns erhalten, aus dem zu ersehen ist, daß das Musikalische nur einen Theil des Ganzen ausmachte und in Verbindung mit der Tragödie Clementia Croesi zur Aufführung kam. Zwischen den einzelnen Acten der Tragödie wurden Theile der Oper eingelegt, woraus die Ueberschriften Prologus, Chorus I$^{mus}$ und Chorus II$^{dus}$ Erklärung finden; sie bezeichnen gewissermaßen die einzelnen Abschnitte. Der geistige Inhalt des Textbuches ist gerade nicht dazu angethan, einen Componisten zur Begeisterung anzuregen, zumal wenn dieser der lateinischen Sprache nicht völlig mächtig ist, was mannigfaltige Verstöße gegen die Prosodie beweisen, und dennoch versucht der Knabe mit vielem Geschick den trocknen Wortlaut der Musik anzupassen, und die spärlich vorhandenen dramatischen Momente herauszufinden. Die Begleitung des sehr einfach gehaltenen Eingangschores ist durch die in den beiden Violinen angebrachten freien Nachahmungen beachtungswerth. Die Arien (mit Ausnahme von zweien, Da Capo-Arien) so wie die Secco-Recitative sind im italienischen Stile nach hergebrachter Weise geschrieben. Die lang-

athmigen Passagen und Fiorituren mögen damals Beifall gefunden haben, heute lassen sie uns kalt. Wie tief empfunden wird dagegen der Tod des Hyacinthus geschildert, der in einem mit gedämpften Streichinstrumenten begleiteten Recitativ mit den Worten: O pater! mors est acerba! Genitor! Ah! vale! seinen Geist aufgiebt; das allmähliche Absterben ist in der Musik deutlich ausgedrückt. In der darauffolgenden sehr leidenschaftlichen Arie des Oebalus ist die Stimmung richtig erfaßt, ebenso wie in dem Duett der Melia und des Apollo die Partie des abweisenden Mädchens gegenüber der des beschwichtigenden Gottes auseinandergehalten ist. Den Beschluß der Oper bildet ein Terzett, das, da die Liebenden nach geklärter Situation glücklich vereint sind, das Gefühl wonnigen Behagens ausdrückt.

Die von Christian Felix Weiße und Johann Adam Hiller bereits in den sechsziger Jahren ins Leben gerufene deutsche Operette strebte, indem sie sich von der immer mehr verflachenden italienischen Oper abwandte, sich auf eigne Füße zu stellen und die seichten Erzeugnisse der Wälschen durch volksthümlich Nationales zu ersetzen; sie ist daher, da sie die Komik in ihr Bereich zieht, als die Vorgängerin der heutigen komischen Oper anzusehen. Daß Mozart für seine dritte dramatische Composition sich das Textbuch von Bastien und Bastienne, welches in obigem Sinne geschrieben ist, wählt, deutet darauf hin, daß auch ihm das bis dahin Gebräuchliche nicht zusagte, daß er schon damals darnach ringt, dem zur Gewohnheit Gewordenen entgegenzutreten. Freilich gelingt ihm dieses, aber erst viel später, nachdem er erkannt hat, daß er keine Besserung durch ein Ueberbordwerfen des Alten erzielt, sondern dadurch, daß er das beibehält, was er für tauglich befindet, im Uebrigen aber mit seiner individuellen Eigenthümlichkeit in die Bresche tritt.

Das Textbuch von Bastien und Bastienne führt uns in das Land der Idylle. Der Inhalt ist mit wenigen Worten folgender: Bastienne, eifersüchtig auf ihren Geliebten Bastien, zieht den Zauberer Colas zu Rathe. Dieser versichert ihr, daß Bastien, wenn auch flatterhaft und in den Banden der Edelfrau vom Schloß, sie dennoch liebe, sie möge sich nur spröde stellen und auf diese Art die alte Liebe von Neuem anfachen. Bastien erscheint und erklärt dem Zauberer, daß er, von seinem Wahne geheilt, zu seiner Ba-

stienne zurückzukehren gedenke, worauf dieser ihm eröffnet, daß Bastienne bereits eine andere Wahl getroffen habe. Die Hülfe des Zauberers anrufend, verspricht Colas eine Zusammenkunft veranlassen zu wollen, in der Bastienne die Abweisende zu spielen versucht; Bastien will sich entfernen, sie ruft ihn zurück, es erfolgt die Versöhnung. Die komische Rolle fällt dem Colas zu. Guckt diesem nicht der Schelm aus den Augen, den wir später, in unerreichter Vollkommenheit charakterisirt, im Osmin wiederfinden? Eröffnet wird die Operette mit einer Intrada pastoralen Anklangs, die Nachahmung des Dudelsacks (wir finden diese gleichfalls im Allegretto des letzten Satzes 3. Violinconcertes) kennzeichnet die zu erwartende Situation. Die Arien weichen von denen der italienischen Oper in der Anlage insoweit ab, als die gewohnheitsmäßige Schablone vermieden wird, nach welcher der Gesang nur ertönt, um die Kehlfertigkeit des Sängers zu produciren, vielmehr streben sie, liedartig sich gestaltend, die Vorführung von Stimmungsbildern an. Die Zeichnung dieser, namentlich der Ausdruck von Gefühlsergüssen ist durchsichtig angelegt, wenn auch durch Auftragen gesättigterer Farben das Colorit gewonnen hätte. Von entschieden komischer Wirkung ist die Arie des Colas: «Diggi, daggi, schurry, murry». Das Orchester ist selbständiger als in den übrigen Arien geführt, die Beweglichkeit desselben der ruhig einherschreitenden Baßstimme gegenüber trägt zur Erhöhung des Humors bei. Das Duett des Bastien und Bastienne bietet allein dem Componisten Gelegenheit, die Situation dramatisch zu erfassen und wiederzugeben. Mit vielem Geschicke wird diese Aufgabe gelöst. Mozart führt sich mit dieser Operette in das Gebiet der komischen Oper ein.

Während obenangeführtes Werk nur im Privatkreise zur Aufführung kam, gelangen wir, 2 Opern überspringend, die sich einer Besprechung entziehen, da sie in unserer Ausgabe noch nicht erschienen sind, zu einem Werke, das für die große Welt bestimmt war, die theatralische Serenade Ascanio in Alba. Zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Marie Beatrix von Este wurde Hasse mit der Composition der Oper, Mozart mit der des Festspiels betraut. Welches Erfolges sich dieses zu erfreuen hatte, beweist der Ausruf Hasse's: «Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!» so wie der Brief von Leopold Mozart vom 19. October 1791: „Die Serenade hat am 17. so erstaunlich ge-

fallen, daß man sie heute repetiren muß. Der Erzherzog hat neuerdings zwei Copien angeordnet. Alle Cavaliere und andere Leute reden uns beständig auf den Straßen an, um Wolfgang zu gratuliren. Kurz, mir ist leid; die Serenade des Wolfgangs hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann." Der Grund dafür, daß diese Serenade sich eines solchen Erfolges zu erfreuen hatte, ist wohl zum Theil darin zu suchen, daß sie nicht nur scenisch sehr reich ausgestattet war, sondern daß musikalisch Hülfstruppen herangezogen wurden, die in solcher Menge gewöhnlich nicht verwendet wurden. Der Chor ist der Hauptträger des Werkes, er erscheint in allen Formen, als gemischter, Männer- und Frauenchor. Die die Serenade eröffnende Sinfonie besteht aus 3 Theilen, einer Ouvertüre, ein echtes Kind Mozart'scher Laune, durch ihre Liebenswürdigkeit geeignet, den Hörer von vorn herein einzunehmen, einem Andante und einem Allegro mit Chor; die beiden letzten Sätze sind mit Ballet verbunden. Die berühmtesten Sänger und Sängerinnen waren engagirt worden, in der Composition der Gesangpartien mußte, um die Künstler zu gewinnen, auf die einzelnen Stimmen Rücksicht genommen werden; wir finden deshalb die Arien in althergebrachter Weise geschrieben, sehr melodisch und für den Sänger dankbar, aber in keiner Weise einen Fortschritt documentirend.

Der Serie der Opern ist fernerhin ein geistliches Singspiel einverleibt worden, jüngeren Ursprungs als die soeben erwähnten Werke: „Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes." Es besteht aus 3 Theilen, wovon der erste von Mozart componirt ist. Der Text, gedichtet von J. A. W. (nach Köchel Joh. Adam Wieland), zeichnet sich durch schwülstige Rede aus und widerstrebt der musikalischen Fassung. Die Schwierigkeiten, ein derartiges Buch in Musik zu setzen, waren nicht gering, trotzdem werden sie mit Leichtigkeit überwunden. Das Singspiel wird durch eine Sinfonia eröffnet, die, wenn auch einfach gehalten, sich als ein vollständig abgerundetes Musikstück präsentirt. Es folgen 7 durch Recitative verbundene Arien, den Beschluß des Werkes bildet ein Terzett. Die Melodien der Arien, geschmückt mit den üblichen Coloraturen (einige Varianten rühren von des Vaters Hand her), sind klar und durchsichtig; der Form nach sind diese Arien in der hergebrachten Weise gebildet, fünf davon mit Wiederholung des ersten Theiles. Unver-

kennbar ist in einzelnen Fällen das Bestreben den musikalischen Laut dem Sinne des Textes anzupassen, so in der Arie:

„Ein ergrimmter Löwe brüllet
Der den Wald mit Furcht erfüllet
Rings herum nach Raube sieht."

Die festgehaltene Sechszehntelfigur der Violinen, mit dem unisono des Orchesters endend, deutet darauf hin. Eine Steigerung des Ausdrucks wird in den instrumentirten Recitativen bei den Worten „Wenn aus so vieler Tausend Mund das gräßliche Geheul erschallte" und „Wie, wer erwecket mich" erreicht, wo an Stelle des Secco-Recitativs das volle Orchester in Thätigkeit tritt. Es sei bei letzterer Stelle auf die Nachahmungen zwischen Violine und Baß hingewiesen. Die Arie „Jener Donnerworte Kraft, die mir in die Seele dringen, fordern meine Rechenschaft" wird durch die Streichinstrumente und eine Alt-Posaune begleitet. Möglich, daß die Textworte das Heranziehen der Posaune veranlaßten, jedenfalls wird durch die Zusammenstellung dieser mit zwei Violen eine eigenthümliche Klangwirkung geschaffen. Die Arie „Manches Uebel will zuweilen" muß Mozart sehr am Herzen gelegen haben, denn er hat sie später der Oper **La finta semplice** als Arie des Polidoro «**Cosa ha mai la donna**» eingefügt. Die selbständige Stimmenführung der Fagotten in dieser Arie ist insofern bemerkenswerth, weil diese einer viel späteren Zeit angehört, während in der dazwischenliegenden Periode die Fagotten nur zur Verdoppelung des Basses verwendet wurden. Das Schlußterzett, von zwei Sopranen und einem Tenor vorgetragen, ebenfalls mit Wiederholung des ersten Theiles, während der Zwischensatz vom Tenor allein gesungen wird, ist, ohne besonders hervorzuragen, wohlklingend. Einige freie Imitationen, zwanglos und mit Geschick eingeführt, tragen wesentlich dazu bei, daß durch größere Beweglichkeit in Führung der Stimmen eine Steigerung erzielt wird, die einem Schlußsatze unentbehrlich ist.

Am weitesten vorgeschritten ist unsere Ausgabe in der Herausgabe der Clavierwerke. Es liegen vollständige Serien vor, die aber verhältnißmäßig wenig Neues bieten, da bereits das Meiste im Drucke erschienen war und sich in der musikalischen Welt verbreitet hatte. Die Serie der kleineren Stücke enthält die ersten Compositionsversuche Mozart's, kleine Minuette. In Betrachtung dieser ersten Geistesproducte, wird man sich des Gefühls der Rührung nicht erwehren können, wenn man sich das im zarten Alter von 6 Jahren stehende Kind im Geiste vorstellt, wie es bestrebt ist, die musikalischen Ideen zu fixiren und wie es ihm gelingt, diese festgegliedert

zu formen; man hat das Gefühl der Wehmuth, daß diesem Kinde, als solches vergöttert, in reifem Alter die Sorgen des Lebens nicht erspart bleiben sollten.

In der Serie XX der Sonaten finden wir zweimal doppelte Lesarten angeführt. Die 9. Variation des Schlußsatzes der Sonate 6 und das Adagio der Sonate 12 enthalten nach den ältesten Ausgaben viel reichere Fiorituren als das Autograph, und da diese sehr geschmackvoll und durchaus den Mozart'schen Stempel tragen, so liegt der Gedanke nahe, daß Mozart dieselben später hinzugefügt hat, sie sind deshalb mit kleinen Köpfen gestochen beigefügt worden.

Als Novität sind ferner die 4 ersten Clavierconcerte mit Begleitung des Orchesters anzuführen. Wie bei allen Clavierconcerten Mozart's so ist auch schon bei diesen frühesten der musikalische Gedanke die Hauptsache, die Technik ordnet sich willig diesem unter, hebt und belebt ihn, ohne jemals zur absoluten Herrschaft zu gelangen. Wir werden deshalb vergeblich nach sogenannten Bravourstellen suchen, nur einzig in der Cadenz war dem Spieler Gelegenheit gegeben, sowohl seine Kunst in Verbindung der vorhandenen Themen, als auch seine technische Fertigkeit zu zeigen. Die Behandlung des Soloinstrumentes dem Orchester gegenüber kann heute noch als Norm hingestellt werden. In welcher mustergiltigen Weise wird der an und für sich spitze Clavierklang dem mächtigen Orchester entgegengesetzt! Letzteres stützt den Claviersatz durch feste Harmonien oder hebt ihn durch Accente, deckt ihn aber niemals. Bei der heutigen Technik bieten diese Concerte dem Spieler durchaus keine Schwierigkeiten, sie sind leichter auszuführen, als die größeren Sonaten Mozart's, sie werden aber nur dann zur vollen Geltung gelangen, wenn die Cantilene, die mit ihren Verzierungen ein wesentliches Moment des Ganzen ausmacht, in durchsichtigster Weise, und die Passagen, aus der Tonleiter oder durch Brechung der Accorde gebildet, perlend zum Vortrag gelangen. In der Form haben diese Concerte dieselbe Factur, sie bestehen aus 3 Sätzen. Der erste Satz, der am meisten ausgeführte, trägt den Charakter der Sonate an sich, nur fehlt der Abschluß, sowie die Wiederholung des ersten Theiles. Das vom Orchester intonirte Ritornell zeigt die beiden Themen, das erste Solo gestaltet diese claviermäßig und leitet zur Dominante; es folgt der Durchführungssatz. Mit Rückkehr in die Tonica werden die Themen noch einmal zusammengefaßt, d. h. in der Bedeutung, daß sie mehr oder weniger ausgeführt erscheinen, ohne gleichzeitig zu erklingen. Der Clavierpart wird mit der Cadenz, das Orchester mit dem Ritornell zu Ende geführt. Die Mittel- und

Schlußsätze sind freier gearbeitet, erstere in Liedform, letztere rondoartig, leichtfüßig in schnellem Tempo sich bewegend.

In der Instrumentalmusik liegen uns die bisher unbekannten 4 Violinconcerte vor; sie haben in der Structur Aehnlichkeit mit den obengenannten Clavierconcerten, nur daß der Eigenartigkeit des Instrumentes Rechnung getragen wird. Ebenfalls in der Ausführbarkeit nicht schwer, wohnt ihnen ein unendlicher Zauber inne, sie haben gewiß damals (Mozart componirte sie für seinen eigenen Gebrauch) Aufsehen gemacht, auch heute noch werden sie viele erfreuen; eine derartige Musik veraltet nicht, aus dem Herzen kommend, wird sie sich Eingang in die Herzen zu verschaffen wissen.

Eine Besprechung der Gesammtausgabe vor deren Vollendung mußte sich von vorn herein als eine unvollständige gestalten und ist nur dadurch zu entschuldigen, daß nach Fertigstellung des ganzen Werkes das Material sich in einer Weise angehäuft haben würde, daß der hier gewährte Raum nicht ausgereicht hätte. Sollte es mir dessenungeachtet gelungen sein, für die Schöpfungen eines unserer größten Meister der Tonkunst die Theilnahme auch nur Einzelner von Neuem wachgerufen zu haben, so würden meine kühnsten Hoffnungen hierdurch übertroffen werden.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

# W. A. Mozart's Werke.

**Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.**

**Serienausgabe. — Partitur.**

| Bereits erschienen: | Brosch. ℳ | Brosch. ₰ | Gebunden ℳ | Gebunden ₰ |
|---|---|---|---|---|
| Serie 1. **Messen.** Band I. Nr. 1—8. | 24 | 30 | 26 | 30 |
| ——— **Messen.** Band II. Nr. 9—15 | 22 | 90 | 24 | 90 |
| Serie 3. **Kleinere geistliche Gesangwerke.** Nr. 1—4 | 2 | 25 | — | — |
| Serie 5. Nr. 2. **Apollo et Hyacinthus.** Lateinische Komödie | 7 | 50 | 9 | 50 |
| ——— Nr. 3. **Bastien und Bastienne.** Deutsche Operette | 4 | 50 | 6 | 50 |
| ——— Nr. 6. **Ascanio in Alba.** Theatralisches Festspiel | 14 | 55 | 16 | 55 |
| ——— Nr. 10. **Il Re Pastore.** Dramatisches Festspiel | 11 | 40 | 13 | 40 |
| Serie 7. Abtheilung I. **Lieder und Gesänge.** Nr. 1—40 | 7 | — | 9 | — |
| ——— Abtheilung II. **Kanons.** Nr. 41—61 | 3 | — | 5 | — |
| Serie 8. **Symphonien.** Nr. 1—9 | 8 | 25 | — | — |
| Serie 9. **Cassationen und Serenaden.** Nr. 1—3 | 4 | 50 | — | — |
| ——— Abtheilung 2. Nr. 15—18. **Divertimente.** Nr. 1—4 | 4 | 95 | — | — |
| Serie 12. **Violin-Concerte.** Nr. 1—4 | 8 | 70 | — | — |
| Serie 16. **Klavier-Concerte.** Band I. Nr. 1—8 | 23 | 40 | 25 | 40 |
| ——— **Klavier-Concerte.** Band II. Nr. 9—16 | 25 | 30 | 27 | 30 |
| ——— **Klavier-Concerte.** Band III. Nr. 17—21 | 21 | 90 | 23 | 90 |
| ——— **Klavier-Concerte.** Band IV. Nr. 22—28 | 27 | 90 | 29 | 90 |
| Serie 17. Nr. 1—3. **Klavier-Quintett und Quartette** | 10 | 65 | — | — |
| Serie 19. **Für Pianoforte zu 4 Händen.** Nr. 1—8. Complet | 11 | 70 | 13 | 70 |
| Serie 20. **Sonaten und Phantasien.** Nr. 1—21. Complet | 17 | 40 | 19 | 40 |
| Serie 21. **Variationen für Pianoforte.** Nr. 1—15. Complet | 9 | — | 11 | — |
| Serie 22. **Kleinere Stücke.** Nr. 1—18. Complet | 7 | 50 | 9 | 50 |
| Serie 24. Nr. 1. **Requiem** | 8 | — | 10 | — |
| Revisionsbericht zu Serie 7 von G. Nottebohm | — | 30 | — | — |

# Sammlung musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Erschienen sind:

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
" 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.

Demnächst erscheinen:

" 8. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.
" 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ.

Mus 88. 8

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 8.

## Johann Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst

von

Ludwig Meinardus.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Johann Mattheſon

und

## ſeine Verdienſte um die deutſche Tonkunſt.

Von

Ludwig Meinardus.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Alle Rechte vorbehalten.

# 8.

# Johann Mattheſon

## und ſeine Verdienſte um die deutſche Tonkunſt*).

Von

**Ludwig Meinardus.**

Alter Disputax, Geck, Charlatan, Wortkrämer und dergleichen Ehrentitel mehr werden in den Compendien der Muſikgeſchichte, in Biographien und muſikaliſchen Schriften namhafter Vertreter der neueren Tonkunſt dem Manne angehängt, der bei näherer Einſicht in ſein Weſen, Wollen und Wirken mir den Muth eingeflößt hat zu einem Verſuch, die Theilnahme und gerechte Würdigung für ihn zu gewinnen, welche ich meinerſeits ihm entgegen zu bringen aus aufrichtiger Ueberzeugung mich gedrungen fühle. Man erwarte indeſſen nicht etwa ein Exercitium meiner gering entwickelten Fechterkünſte. Denn für Mattheſon das Schildamt zu üben, finde ich in mir weder die Abſicht noch den Beruf. Vielmehr räume ich bereitwilligſt ein, daß einer oder der andere der wenig ſchmeichelhaften Titel, von denen ich etliche erwähnte, durch gewiſſe Charakterſchwächen und durch das gelegentliche Betragen Mattheſons unleugbar begründet erſchei-

*) Dieſer Vortrag wurde zuerſt 1874 im Zwinger-Pavillon zu Dresden, dann einige Jahre ſpäter im Tonkünſtler-Verein zu Hamburg gehalten. D. V.

nen kann. Moritz Hauptmann hat wenigstens nichts Ehrenrühriges geäußert, wenn er in einem seiner Briefe an Hauser jenen Mann einen „alten Disputax" schilt. Herber wirkt G. W. Riehls Darstellung in dessen „Musikalischen Charakterköpfen", nach welcher Mattheson als ein eitler Geck erscheinen muß. Vollends unverständlich aber ist es mir, daß ein gelehrter und billig denkender Mann, als welcher H. Ad. Köstlin geschätzt wird, in seiner „Geschichte der Musik" (Tübingen 1875) Matthesons ganze vielseitige Wirksamkeit in einem Dutzend Druckzeilen erschöpfen zu können glaubte und ihn zwar als „unermüdlichen und gründlichen Arbeiter" anerkennt, zugleich aber diese Anerkennung wieder aufhebt, indem er hinzufügt, Mattheson sei „halb Charlatan, halb Gelehrter" gewesen. — Die vernichtende Charakteristik endlich, welche Fr. Chrysander in seinem „Händelbuch" (1. Bd.) dem viel geschmähten Manne angedeihen läßt, übertrifft fast Alles, was Matthesons Gegner jemals zur Verkleinerung seiner Verdienste wider ihn in Bewegung gesetzt haben. Aber der Verurtheilte hat in jenem Panegyrikus auf Händel Leidensgefährten wie Johann Seb. Bach und andere Tonmeister gefunden, mit denen er sich trösten kann. Der Enthusiasmus, mit welchem der sonst wohlverdiente Händel-Biograph seinen Helden verehrt, hat ihn zu der leider echt deutschen Nationalschwäche verleitet, Alles aus dem Wege zu räumen, um Platz zu gewinnen für das Standbild, das er dem Meister seiner Wahl und Vorliebe zu errichten unternahm. Er scheint darüber vergessen zu haben, daß er seinem Volke einen großen Reichthum hervorragender und bedeutender Männer durch solche Einseitigkeit zu entfremden Gefahr lief, was doch schwerlich in seiner Absicht lag. Gradmessungen auf dem Gebiete geistiger Größe, wie die deutsche Kritik der Gegenwart sie liebt, zeugen einerseits gewiß von ehrlicher Bewunderung schätzbarer Verdienste. Andererseits aber verrathen sie dieselbe Gesinnung, welche bei den alten Indiern und Egyptern das Kastenwesen zur praktischen Möglichkeit ausgestaltete. In Deutschland kündigt diese Gesinnung sich an als tiefeingewurzelter Respekt vor klangvollen Titeln, Rang und Würden, wie er zu Matthesons Zeit einen Höhegrad erreicht hatte, von dem wir uns heute doch glücklicherweise kaum noch eine zutreffende Vorstellung machen können. Betreffs einer der Aufgaben, deren Lösung im Folgenden versucht werden soll, möchte man es indessen fast bedauern, daß die Gebildeten unsrer Tage, an

welche dieſer Vortrag adreſſirt iſt, das volle Verſtändniß dafür verloren haben. Denn Vieles würde ſich aus gleichem Streben nach denſelben Zielpunkten des Ehrgeizes jenes Zeitalters ganz einfach und begreiflich darſtellen, was in unſeren Augen einem Einzelnen zum faſt vernichtenden Vorwurf gereicht, während ſich in der That dasſelbe doch nur als Reflex der Sinnesart einer ganzen Culturepoche erweiſt. Unbegreiflich iſt das nun eben nicht. Der Einzelne, der es nicht vermochte über eine, ſeine Mitwelt charakteriſirende Schwäche ſich frei zu erheben, findet in derſelben für ſich keinen triftigen Entſchuldigungsgrund in ſeiner Beurtheilung ſeitens anders gearteter Geſchlechter der Nachwelt. Andrerſeits aber liegt die Gefahr ungerechter Verdammung eines vielverdienten Mannes nahe, wenn man es überſieht, daß die zeitliche Hülle den Kern ſeines höchſt reſpektabeln reinmenſchlichen Weſens trüben und die Integrität ſeines Charakters zu verdunkeln vermag. Mattheſons Naturell, wie ſein künſtleriſches und kritiſches Wollen und Wirken iſt nach ſeinem ganzen Werth und nach ſeiner Bedeutung für die Geſchichte deutſcher Tonkunſt an und für ſich betrachtet ſchlechthin kaum zu begreifen, geſchweige gerecht zu beurtheilen. Seinem menſchlichen Charakter, mit allen ebenſo auffallenden Schwächen als großen Eigenſchaften, iſt die Signatur der Culturepoche aufgeprägt, in welcher er lebte. Und was er als ſeine höchſte und heiligſte Lebensaufgabe betrachtete, ſeine Beſtrebungen und unermüdliche Arbeit, Lehre und Leben der Tonkunſt mit einander zu verſöhnen und in ein heilſames Gleichgewicht zu ſetzen, die deutſche Tonkunſt von fremden Einflüſſen zu reinigen, das hohe Eigenthum des Volkes dem eiſernen Griff der Knochenhände todter Gelehrſamkeit und Scholaſtik zu entreißen: das und wie viel er ſonſt noch zur Ehre, Klärung und Verbreitung deutſcher Tonkunſt erſtrebt und gethan hat, muß man im Zuſammenhange des Entwicklungsganges der Geſchichte des muſikaliſchen Stils zu verſtehen ſuchen, um es ſeinem ganzen Umfange nach vorurtheilsfrei und gerecht würdigen zu können.

Eine geſonderte Beleuchtung des Charakters dieſes vielbeſcholtenen Mannes von der Würdigung ſeiner Beſtrebungen und ihrer thatſächlichen Reſultate, wie Beides unter dem Einfluſſe geſtaltgebender Zeit- und Kunſtverhältniſſe geworden iſt, wird zur Klärung vorhandener Zweifel und zur Löſung der hier vorliegenden Aufgaben ſich demnach als zweckentſprechend empfehlen.

## Mattheſons Charakter.

Hatte der verheerende Krieg, der 1648 im weſtfäliſchen Frieden nach dreißig ſchreckensvollen Jahren ſeinen ſchmerzlich herbeigeſehnten endlichen Abſchluß zur Schmach des heiligen römiſchen Reiches deutſcher Nation gefunden, von allen Gütern und Beſitzthümern nationalen Wohlſtandes nichts verſchont, was nur immer zerſtörbar geweſen war, ſo vollendete die nachfolgende Culturepoche, die durch den Namen Ludwigs XIV. gekennzeichnet iſt, das Werk der Verwüſtung an den Reſten nationaler Selbſtachtung und Selbſtändigkeit auf allen an idealere Ziele anknüpfenden Gebieten, die das deutſche Volk aus dem allgemeinen Untergange etwa noch gerettet haben mochte. Der fremde Flimmer erpreßten heuchleriſchen Glanzes, der vom Hofe zu Verſailles den Welttheil überſtrahlte, blendete die blöden Augen des deutſchen Genius. Nur die ſchwachherzigſte Ehrſucht und ſerviler Nachahmungstrieb löſte ihm die erſchlafften Schwingen zu unſicherem Fluge um das lockende Tagesgeſtirn jenſeit des Rheines, in deſſen ſchwüler Glut er, wie die Mücke im Kerzenlicht, ſich die Flügel vollends verſengte. Alle politiſchen, ſocialen und geiſtigen Intereſſen dieſer Epoche ſehen wir bewegt von den Triebfedern ſchnöden Eigennutzes, frivolen Flattergeiſtes, eiteler Selbſtbeſpiegelung und bis zur Lächerlichkeit aufgebauſchter, geſpreizter Verkehrsformen. Allüberall die ſerviliſte Kriecherei und heuchleriſche Beſcheidenheit, Geſinnungen, mit denen deutſche Fürſtenhöfe in demüthiger Verneigung nach Weſten voran prunkten, während ſie ihre „Herren Jagdhunde“ menſchlicher behandelten, als ihre devoten Landeskinder oder Unterthanen, die ſich mit ehrfurchtsvollſter Bereitwilligkeit als arbeitende Steuerpreſſe mißbrauchen ließen; die es kaum wagten, ſittliche Entrüſtung zu empfinden, geſchweige zu äußern, wenn durchlauchtigſter Sereniſſimus ſeine italiäniſchen Caſtraten zu Ehrenſtellen und ſogar Verwaltungsämtern erhob, oder gar nach ſeiner höheren Weisheit befand, die Heirat eines ſolchen unnatürlichen Kunſtproduktes italiäniſcher Kehlfertigkeit mit der Tochter eines evangeliſchen Vaters aus höheren Kreiſen auf „Specialbefehl“ allerhöchſt zu ſanctioniren und durch ein dro-

hendes Stirnrunzeln obendrein das Gutachten ſeiner theologiſchen Facultät zu expreſſen*).

Was immer Nachahmungswerthes am franzöſiſchen Hofe geſchehen mochte, die deutſchen Machthaber unterließen es nicht, alles ihnen Erreichbare wohl oder übel nachzuäffen. Prangte Louis XIV. als Beſchützer der Künſte und Wiſſenſchaften im ſcurrilen Wetteifer mit dem Ruhm eines Auguſtus — ſo wollten die deutſchen Duodez-Louis' hinter dem Mäcen wenigſtens nicht zurückbleiben. Worin jenem gleißenden Vorbilde nachzueifern aber ehrwürdig und verdienſtvoll hätte werden mögen, nämlich die Begünſtigung heimiſcher Culturbeſtrebungen, dafür ſchien ſervile Impotenz ihnen das Verſtändniß der bloßen Möglichkeit völlig zu verſchließen. Sie thaten einfach dasſelbe, was ſie den großen Franzoſen-Louis thun ſahen: ſie beſchützten, wie er, franzöſiſche Kunſt und „galante Wiſſenſchaft"; ſie gingen aber noch einen Schritt weiter als jener, inſofern ſie ihre verſchwenderiſche Gunſt zwiſchen franzöſiſchen Künſten und franzöſiſcher Modeliteratur einerſeits und italiäniſcher Modemuſik andrerſeits unparteiiſch theilten.

Gleichwohl begann es überall in Deutſchland auf manchen Gebieten geiſtiger Intereſſen je länger deſto mehr ſich zu regen. Aus dem Starrkrampf erwachte die Nation allmählich wieder zu neuer Lebensbethätigung. Wie die Knospen ſich ans Licht drängen, ſo beeiferte ſich jeder Strebende, ſein erlerntes Wiſſen und angeeignete Geſchicklichkeiten im Strahlenglanz eines Fürſtenhofes zu entfalten. Das höchſte Ziel des Ehrgeizes war eine „fürſtliche Bedienung", verbunden mit Rang und Titel. Zahllos waren ſolche begehrenswerthe Bedienungen an den zahlloſen größeren und kleineren Hofhaltungen deutſcher Fürſten und Herren. Schon deshalb ſchien es unmöglich, allen Bedarf mit ausländiſchen welſchen Bedienſteten zu beſetzen; konnte man doch die deutſchen Bewerber, die ſich ſchaarenweiſe herzudrängten, auch gegen das allergeringſte Salarium zu devoteſtem Danke verpflichten und ſie oft gar à deux mains, z. B. als Muſiker der Hof-, bezw. Hauscapelle und zugleich als Kammerdiener und Lakaien verwerthen! — Aber auch höhere deutſche Talente fanden an den fürſtlichen Höfen Amt und Brot. Nur muß-

*) Vergl. hiezu Eunuchi Conjugium ed. Hieron. Delphino. Halae. 1685. Deutſch: Die Kapauner-Hochzeit. Auch a. a. O.

ten sie in italiänischer Weise oder im galanten Stil à la mode wohlbewandert sein und ihre Leistungen nach diesem Maßstabe zu legitimiren vermögen. Kein Wunder, daß jeder, der als Capellmeister, Compositeur oder musikalischer Virtuose im Sonnenstrahl heimischer Fürstengunst sein höchstes Lebensglück suchte, alle verfügbaren Mittel aufbot, um durch einen zeitweiligen Aufenthalt in Italien oder wenigstens durch das Studium italiänischer Kunst unter Anleitung einer in Deutschland lebenden italiänischen Fach-Autorität die erforderlichen Eigenschaften zu erwerben, welche als unerläßliche Bedingungen zur Erreichung seiner Zwecke betrachtet wurden. — Die galante Wissenschaft, namentlich die Dichtkunst, hatte ihre Lehrstühle auf deutschen Hochschulen. Der Zudrang zu diesen Brutstätten der Geschmacklosigkeit und hohler Scheingelehrsamkeit, die sich in einer haarsträubenden Sprachmengerei schwatzhafter Quartanten von einem Dutzend Alphabeten breit machte, war bis dahin unerhört. Nach erlernten Satzungen wurden Carmina in Alexandrinern, Terzinen und Sonetten zusammengereimt, deren Werth nicht nach dem, was der Verfasser *erlebt*, sondern was er aus Büchern *erlernt* hatte, abgeschätzt und gewürdigt wurde. Wie die Franzosen überschütteten die deutschen »Galanthommes« in ihren gelehrten und gereimten Machwerken einander mit den schamlosesten Lobhudeleien. Widmungsschriften an fürstliche oder adelige Personen übersteigerten sich in dieser Richtung bis zum Unglaublichen. Noch im Jahre 1739 schrieb Mattheson in einer Zueignungsadresse an den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen u. A. m.: „Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte billiger Gott sein als unser Fürst?“ — Jeder setzte bei Jedem eine ungemein empfindliche und reizbare Eitelkeit voraus. Und wie sehr das berechtigt war, erweisen die ungezählten Streitschriften auf allen Gebieten galanter Wissenschaft, zu deren Bereich man in erster Linie die redenden Künste, Poesie und Musik, zählte. Der polemische Stil entäußerte sich übrigens jeder schöngefärbten Maske. Hier brach die derbe, grobkörnige Natur jenes deutschen Zeitalters alle Fesseln der mühsam angeeigneten Galanterie. Statt des bombastischen Schwulstes von salbungsvollen Titulaturen und Schmeicheleien ergießt die verletzte Eitelkeit sich hier in wahren Hagelschauern der ungeschminktesten Grobheiten und ungeschlachter Dreschflegeleien, denen geistvollere Einkleidungen der Entrüstung, pikante Ironie und beißende Satire, nicht häufig die Wage zu hal-

ten vermag. Nichtsdeſtoweniger ſtrotzen auch dieſe, von den Naturlauten menſchlicher Regungen diktirten Schriften von einem gelehrten Wuſt allegirter Citate und Gewährsmänner aller Zeiten und Sprachen, in einer Sprachenverwirrung und aus lateiniſchen, mit deutſchen Schriftzeichen verbundenen, durch verdoppelte Buchſtaben ſinnlos aufgeputzten deutſchen Wortſchreibung, wie dergleichen zur Legitimation der Gelehrſamkeit, Beleſenheit und „Erudition“ eines Galanthomme unweigerlich erfordert und geleiſtet werden mußte.

Unter den charakterbildenden Einwirkungen dieſer Blütezeit des Zopflenzes empfing Johann Mattheſon ſeine erſten Jugendeindrücke. Am 28. September 1681 geboren, entſtammte er nach Ausweis des Familienwappens einem norwegiſchen Adelsgeſchlechte. Der Urgroßvater ſcheint ſich ſeiner adeligen Qualitäten aber bereits entäußert zu haben. Er war Stadtſchreiber zu Wismar. Deſſen Sohn wird als „wohlverſuchter Kriegsmann“, wohl unter den „frommen Lanzknechten“, erwähnt. Johanns Vater lebte zur Zeit der Geburt dieſes Sohnes als Acciſe-Einnehmer zu Hamburg. Die Mutter, Margaretha, geborene Höling aus Rendsburg, vom „guten, alten, handfeſten“ Stamme der ditmarſcher Frieſen, ſtand feſt und wohlgegründet im chriſtlichen Glauben lutheriſch-evangeliſchen Bekenntniſſes, wie auch ihr Eheherr, deſſen Vorname in der, am Tage nach der Geburt des Sohnes ſtattgefundenen Taufe, auf dieſen überging. Nach dem Verluſt zweier jüngeren Söhne wandten die, allem Anſchein nach in wohlgeordneten Verhältniſſen lebenden Eltern dem einzigen Sproſſen nunmehr ihre ganze Sorgfalt und Liebe zu. Vor allen andern Grundlagen einer gedeihlichen Entwickelung ſeiner früh hervortretenden reichen Naturgaben lag den Eltern nichts näher am Herzen, als die Keime ſeines religiöſen Bewußtſeins zu wecken und zu pflegen. Den erſten Religionsunterricht ließen ſie ihm ertheilen durch einen evangeliſchen Hauslehrer. Dieſen löſten andere Privatlehrer ab, bis Johann genugſam herangewachſen war, um als Zögling in die, auf Luthers ausdrückliche Anordnung durch Johann Bugenhagen zu Hamburg organiſirte gelehrte Schule des Johanniskloſters, das noch jetzt blühende Johanneum, aufgenommen zu werden. Unter den laufenden Unterrichtsgegenſtänden des Lectionsplanes wird namentlich die Dichtkunſt, „abſonderlich die lateiniſche“, hervorgehoben. Obzwar unter ſeinen Lehrern der Rector der Anſtalt, Johann Schultze, erwähnt wird, ſcheint doch die Vermuthung

nicht unbegründet zu sein, daß Mattheſons Gymnaſialbildung vielfach unterbrochen worden und unvollendet geblieben ſei. Eine gelehrte Hochſchule hat er als Jünger des Studiums thatſächlich nie beſucht. Den neunjährigen Knaben ließ ſein Vater, der gern einen Rechtsgelehrten aus ihm gemacht haben zu wollen ſcheint, an zwei juriſtiſchen Collegien theilnehmen, welche von namhaften Hamburger Doctores utriusque juris, Schneegaſt und Kellner, geleſen wurden. Daß dieſe Vorleſungen mehr zur Verwirrung als zur harmoniſchen Entwickelung und gründlichen Ausbildung wiſſenſchaftlichen Geiſtes gedeihen konnten, leuchtet ohne Weiteres jedem Kundigen ein. Wenn man indeſſen in Mattheſons lehrhaften, polemiſchen und zahlreichen übrigen Schriften weder Conſequenz des Denkens und treffende Schärfe des Urtheils vermißt, noch auch gründliches Wiſſen und ſtupende Beleſenheit, ſo zeugt das ebenſo klar für die glücklichen Naturgaben, die er nach allen ihm zugänglichen Seiten zu entwickeln raſtlos beſtrebt geweſen, als auch für die Zähigkeit und Anhaltſamkeit ſeines Fleißes und ſeiner Arbeitskraft, vermittelſt deren es ihm gelang, die Lücken ſeiner Gymnaſialbildung und den Mangel abſchließender Studien auf der Hochſchule theils zu ergänzen, theils zu maskiren. Es ſcheint, Alles in Allem erwogen, daß er die Summe ſeines Wiſſens — die erheblich genug war, um ihm unter den Gelehrten ſeiner Zeit, wie auch nach Maßgabe der Vorausſetzungen, die wir heute von der Gelehrſamkeit fordern, eine hervorragende Rangſtufe zu ſichern — zum größten und beſten Theil lediglich fruchtbarem Selbſtſtudium zu verdanken hatte.

Dieſer Bildungsgang kennzeichnet den Mann als ſogenannten Autodidakt. Aber nicht allein hinſichtlich ſeiner geiſtigen Entwickelung, ſondern auch in Betreff ſeiner erreichten, verhältnißmäßig glänzenden bürgerlichen Lebensſtellung war Matthefon was die Engländer einen self-made man nennen.

Hier iſt nun einer der Geſichtspunkte, deren entſcheidende und erläuternde Bedeutung bei Beurtheilung der anfechtbaren Charaktereigenſchaften Mattheſons man nicht unterſchätzen darf, wenn man mit den Grundſätzen der Billigkeit ſich nicht in Widerſpruch ſetzen will. Wie maßgebend das Bewußtſein eines Mannes auf ſeine Art zu fühlen und zu ſein zurückzuwirken pflegt, eines Mannes, der auf allen Gebieten ſeiner erſtrebten Lebenszwecke ſich geſtehen darf, daß er alles Erreichte lediglich ſeiner eigenen Tüchtigkeit und Thatkraft

zuzuſchreiben habe und keinem Menſchen für geleiſtete Nivellirungsdienſte beim Ausbau ſeiner Lebensbahn Dank ſchuldig geworden ſei: das weiß jeder, der Gelegenheit fand, Leute dieſes Schlages in ihrem Weſen und deſſen Kundgebungen zu beobachten. Nun iſt es zwar nicht zu verkennen, daß jene charakter-beſtimmende Rückwirkung auf einen Menſchen nicht genau ſo, als wie auf einen andern ſich äußere. Als ein weſentlich mitbeſtimmendes Motiv iſt die individuelle Veranlagung, die keimartig ſchon im Kinde ſchlummert, dabei in Betracht zu ziehen. Von nicht geringem Belange ſind andere einflußreiche Nebenumſtände erziehlicher Art: die Jugendeindrücke des Elternhauſes, der Schule, der Umgebung; die idealer oder praktiſcher gerichtete Willensbeſtimmtheit; mehr oder weniger harte Kämpfe mit widerſtrebenden Hemmungen und Verhältniſſen u. dgl. m.

Was nach allen ſolchen und anderen Richtungen hin für den Entwickelungsgang Mattheſons von entſcheidender Bedeutung werden konnte und mußte, ſtellt ſich dar faſt wie eine ſyſtematiſch geordnete Reihenfolge von Glücksumſtänden, die geeignet waren, ſeine Eitelkeit und ſeinen Ehrgeiz von Kindesbeinen an zu nähren. Was Wunder deshalb, daß dieſe Eigenſchaften in der Complexion ſeiner Perſönlichkeit ſich zu einem hervorſtechenden Charakterzug herausbildeten! — Mehr zu verwundern iſt es vielmehr, daß ſein ethiſches Bewußtſein und das darauf begründete Gefühl für die berechtigten Anſprüche des geſellſchaftlich Sittlichen und Wohlanſtändigen ſtark und lebhaft genug in ihm wirkte, um allzu maßloſen Ausſchreitungen ſeines Selbſtbewußtſeins überall die Stange zu halten. Der Reichthum ſeines geiſtigen Vermögens, die ſchwunghafte Fantaſie und das Alles beherrſchende Intereſſe, welches die Betrachtung ſeiner eigenen Perſönlichkeit ihm abgewann, theilte Mattheſon mit mancher dichteriſchen Natur, von der er ſich freilich unterſcheidet durch eine ſeltene Offenherzigkeit, die auch die unbedeutendſten Regungen des Kopfes und Herzens für werthvoll genug hielt, um ſie oft mit Salbung und Emphaſe vor der Oeffentlichkeit auszukramen. Hierauf mag es zum Theil beruhen, daß ſeine ſtets wiederkehrenden Excurſionen auf Gebiete ſeines von Jugend auf ſorgfältig genährten chriſtlichen Glaubenslebens von neueren Beurtheilern aus baarer Heuchelei erklärt worden ſind. Bei vorurtheilsfreier Prüfung aller einſchlagenden Umſtände und Thatſachen findet ſich indeſſen die

überzeugende Berechtigung zu solch hartem Vorwurf durchaus nicht vor. — Das orthodoxe lutherische Bekenntniß stand dem Leben damals zwar als starre Lehre, durchsäuert von rein äußerlichen Satzungen, fast leblos, wenigstens entgeistet, aber dennoch als die vornehmste und maßgebendste aller Lebensmächte herrisch gegenüber. Dazu kam, daß die Bestrebungen Ph. Jak. Speners und seines rasch angewachsenen Anhanges als ein Ferment wirkten, welches vieler Orten, besonders aber zu Hamburg die heftigsten Kämpfe und Parteiungen aufregte. An den aus diesen Gegensätzen hervorgehenden Erregungen nahm jedermann mehr oder minder Antheil. Mattheſons Verhältniß zu dieser Tagesfrage läßt sich nicht mit voller Sicherheit erkennen. Zweifellos aber spiegelt das regsame religiöse Leben seiner Zeit und Vaterstadt sich in allen seinen Schriften wieder mit einer Intensität des Glaubens, die mehr nach der pietistischen Vermittelung der Lehre mit dem Leben, als nach der scholastischen Satzung des orthodoxen Codex zu gravitiren scheint. Mattheſon war in theologischen Fragen so wohl bewandert, daß er wiederholte Angriffe geistlicher Herren abzuwehren hatte, welche ihn verdächtigten, „mit fremden Kälbern gepflügt zu haben“. Bis zu seinem Lebensende blieb er der Gewohnheit treu, zur Erbauung und Klärung seines Verständnisses täglich einen Abschnitt der heiligen Schriften zu lesen. In den verschiedensten, entlegensten Zeiten seines langen Lebens finden sich wiederholt Mittheilungen, welche diese Thatsache bestätigen. Es ist deshalb schwer, an eine so consequent durchgeführte Heuchelei zu glauben; schwerer aber, vorauszusetzen, daß er seine häuslichen erbaulichen Uebungen aus irgend welchen unerfindlichen Ursachen eines völlig unfruchtbaren Selbstbetruges sollte getrieben haben. Viel einfacher und natürlicher erscheint diese Gewohnheit, wenn man sie aus dem herzlichen Bedürfnisse und einer treu durchgeführten Erfüllung religiösen Pflichtgefühls erklärt. Daß die festeste Ueberzeugung und der lebendigste Glaube den Sterblichen nicht unbedingt vor Charakterschwächen und Sünden zu schützen pflegt, wird bei der Beurtheilung christlicher Bekenner freilich zumeist unbeachtet gelassen. Man meint, wer fromm sei, müsse sich auch durch einen entsprechenden tadellosen Lebenswandel überall legitimiren können, sich mit den Grundsätzen der christlichen Moral niemals im Widerspruch ertappen lassen. „Schwächen wie die der Ruhmredigkeit und andere lassen sich mit den Behauptungen Matthe-

ſons nicht logiſch vereinigt denken, nach denen er lediglich ‚um Gottes und ſeines herrlichſten Geſchenkes, der Tonkunſt Ehre willen‘ zu eifern vorgebe und dergleichen fromme Redensarten im Munde führe. Dahinter könne nur Heuchelei zu ſuchen ſein, wie hinter dieſer tendenziöſe Abſichten ſtecken möchten.“ — Wer keine tiefer gehende Auffaſſung für das Weſen des Glaubenslebens in ſich ſelbſt findet, als ſolche, die aus der Kritik vereinzelter Weſenskundgebungen chriſtlich geſinnter Leute geſchöpft werden kann, dem mag freilich Alles, was der Begriff der Frömmigkeit in ſich faßt, entweder als bewußte Heuchelei oder als ſchwachſinniger „frommer Selbſtbetrug“ erſcheinen. Mattheſon aber war gegen jene gewappnet durch den Grundzug der Ehrlichkeit, der ihn charakteriſirt; und vor einer träumeriſchen Selbſttäuſchung ſchützte ihn ſein klarer praktiſcher Blick, mit dem er zeitlebens ſich ſelbſt und die Verhältniſſe zu durchſchauen unermüdlich beſtrebt war. Die Wirkungen ſeines Glaubenslebens werden andrerſeits in einer großen Anzahl kleinerer und bedeutenderer Charakterzüge jedem Unbefangenen wahrnehmbar genug. Dahin gehört der oft hervortretende Kampf, den er gegen Uebereilungen ſeines ſchonungsloſen Urtheils beſonders über Gegner führt. Dieſen Kampf, nicht ſein Reſultat, hat man als das ſittliche Moment in ſeiner chriſtlichen Willensrichtung zu ſchätzen. Uebrigens verbürgen es vorliegende unverfängliche Zeugniſſe übereinſtimmend, daß Mattheſon in ſeinen dienſtlichen und geſellſchaftlichen Verkehrsverhältniſſen ſich die höchſte Anerkennung und Achtung eines ganz vortrefflichen Mannes ſowohl ſeitens ſeiner Vorgeſetzten, als auch ſeitens ſeiner Mitbürger zu erwerben und zu ſichern verſtand. Unter Zeugniſſen dieſer Art befinden ſich ſogar amtliche: eins »ex speciali mandato« des Domcapitels zu Hamburg; ein zweites von einem fürſtlich hollſteiniſch-ſchleswigſchen Etatsrath de Hertoghe, der ausdrücklich hervorhebt, daß er Mattheſon ſeit der Zeit ſeiner frühſten Jugend zu beobachten die Gelegenheit hatte; ein drittes vom engliſchen Geſandten des niederſächſiſchen Kreiſes, Cyrill von Wich, der ihn, ſeinen regelmäßigen Tiſchgenoſſen, beſonders als beſcheidenen Mann kennzeichnet und ſonſt „nichts in der Welt von ihm zu ſagen wiſſe, als was Ehren- und Ruhmgemäß wäre“. — Von den bekannteren Mitbürgern, welche Mattheſon begünſtigten oder in Verkehrsverhältniſſen der freundlichſten Art mit ihm geſtanden zu haben ſcheinen, mögen erwähnt werden der Senator Gerhard Schott, der Gründer der deutſchen Oper zu

Hamburg, und die Dichter Brockes und Richey; der letztgenannte gehört zugleich zu den geachtetsten und namhaftesten Leitern des Johanneums, das weiter oben bereits erwähnt worden ist. Indessen gewinnt man mehr als durch diese und andere hochachtbare Gewährsmänner die zuverlässige Ueberzeugung von Mattheſons christlicher Gesinnung und ihrer Echtheit aus der Würdigung seiner Thaten und Lebensmaximen, welche letzteren in seinen Schriften sich hie und da verstreut niedergelegt finden. Von diesen werden sich im Folgenden manche Einzelnheiten mittheilen lassen. Was seine Thaten angeht, so beweisen sie in den unterschiedlichsten Proben und Formen neben einem ausgeprägten Erwerbstrieb eine stets bereitwillige Neigung anderen zu dienen, wohlzuthun, ihre Zwecke zu unterstützen, ihnen aus der Noth zu helfen, kurz: christliche Liebe zu üben. Als eine der glänzendsten Proben solcher uneigennützigen Gesinnung verdient es erwähnt und bewundert zu werden, daß er aus seinem selbsterworbenen Vermögen der abgebrannten Michaeliskirche zu Hamburg die bei dem theueren Preise des Geldes zu jener Zeit erstaunlich hohe Summe von vierundvierzigtausend Mark Hamb. zur Beschaffung eines neuen Orgelwerkes schenkte und sich vorbehielt, testamentarisch noch ein Mehreres nachzufügen.

Aus irrthümlichen Angaben biographischer Daten und Nebenumstände, welche, aus der Erinnerung vierzig bis fünfzig Jahre nach dem Erlebniß aufgezeichnet, Mattheſon sich hat entschlüpfen lassen, ist von strengen Sittenrichtern der Vorwurf tendenziöser Absichtlichkeit und zweifelhafter Wahrheitsliebe formulirt worden. So weit jene Irrungen sich auf Vorgänge in Händels Leben beschränken, die Mattheſon in verschiedenen Schriften zusammenhängend, fragmentarisch und episodisch erzählt, beklagt er es selbst wiederholt, daß alle seine Bemühungen, von Händel direkte authentische Notizen zu erbitten, vergebens geblieben seien. Trotz einer nicht zu verkennenden Verstimmung deshalb ist Mattheſon überall beeifert, seiner Bewunderung der großen Meisterschaft Händels wie auch anderer Kunstgenossen rückhaltlosen Ausdruck zu verleihen, so oft ihm die Anregung dazu nahetritt. Gegen die Möglichkeit mit unterlaufender Irrthümer hat er sich nie verschlossen. Vielmehr erklärt er in seiner „Grundlage einer Ehrenpforte“ und ähnlich in anderen Schriften, daß er weiter nichts als Anregungen bieten, daß er nur den Grund habe legen wollen, auf dem andere, „besser Un-

terrichtete“ weiter bauen möchten. Ganz beſonders in ſeiner Behandlung ſolcher kunſtgeſchichtlichen Stoffe, die ſich unter ſeinen eigenen Augen vollzogen, finden ſich Reſerven und Cautelen der erwähnten Art regelmäßig vor. Man vergleiche z. B. auch die Opernnachrichten im „Muſikaliſchen Patrioten“. Geſchichtliche Mittheilungen älteren Datums werden von ihm ſtets mit Quellenangabe begleitet. An eine abſichtliche Entſtellung der ihm bekannten Wahrheit läßt ſich alſo gewiß nicht glauben. wenn auch ein mit dem auskömmlichſten Quellenmaterial ausgeſtatteter und in der vorgeſchrittenen Methode moderner Forſchung und Kritik wohlgeübter, neuerer Kunſthiſtoriker die Entdeckung zu machen glaubte, daß Mattheſons Angaben mit jetzt erzielten Reſultaten der Forſchung und kritiſchen Speculation nicht in allen Punkten übereinſtimmen. Selbſt ſolche erwieſenen Irrthümer, die man geneigt ſein könnte, aus ſchönfärberiſchen Anwandlungen der Ehrbegierde, des Selbſtgefühles und der perſönlichen Liebedienerei zu erklären, wie ſie in Schriften ſchwunghafter, leichtlebiger Charaktere vom Schlage Mattheſons überall anzutreffen ſind, würden keinem billig- und wohldenkenden Beurtheiler als genügender Berechtigungsgrund erſcheinen, die Wahrheitsliebe eines ohne Zweifel hochverdienten Autors und Menſchen, wie Mattheſon, in Schatten oder gar mit den begleitenden Formalien ſittlicher Entrüſtung vollends in Frage zu ſtellen. Die Verſuchungen zu allerlei Excentricitäten traten maſſenhaft und hartnäckig an Mattheſon heran, und nicht das eine Mal, wie das andere Mal glückte es ihm, ihnen die Spitze zu bieten. Sie lagen, wie nachgewieſen, in den Zielpunkten des Ehrgeizes ſeines Zeitalters, nicht minder aber auch in ſeinem ihm angeborenen Naturell und endlich, wie nunmehr wenigſtens andeutungsweiſe nachzuweiſen erübrigt, in den charakterbeſtimmenden Einflüſſen ſeines weiteren eigenthümlichen Lebensganges.

Der Kampf um die materiellen Seiten des Daſeins, die eigentliche Noth des Lebens mit ihrem drückenden Sorgen und Grämen trat nie über Mattheſons Schwelle. Selbſt Krankheitsſtoffe ſchied ſein geſunder, durch mäßige und geregelte Lebensgewohnheiten wohlerhaltener, und durch jugendliche Leibesübungen ritterlicher Art, als Fechten, Reiten und Tanzen, geſtählter Organismus vorkommenden Falles bald ohne nachhaltige Folgen wieder aus. Nur ein freilich ſehr hemmendes Leiden, von welchem Muſiker nicht ſelten heimge-

ſucht werden, ein Ohrenleiden, plagte ihn ſeit ſeinem 24. Lebensjahr hartnäckig bis zum Tode, der erſt im 83. Jahre ſeines Alters dem ſehr bewegten Leben ein Ziel ſetzte. Die Tonwerke Mattheſons tragen je länger deſto mehr deutliche Spuren ſeiner zunehmenden Schwerhörigkeit. Wie Beethoven iſolirte ihn der wachſende Mangel des Gehörſinnes in vorgerückten Jahren mehr und mehr von allem Verkehr mit Menſchen, ſteigerte ſeine, oft auf harte Proben geſtellte Reizbarkeit und ſeine zumeiſt völlig grundloſe Neigung zum Argwohn und Mißtrauen, wie ſie ſich bei Leidenden dieſer Art faſt regelmäßig wiederholt.

Abgeſehen von ſolchem, für nichts mehr als für ſeine rein muſikaliſchen Zwecke verhängnißvollen Unſtern, gehörte Mattheſon zu den Bevorzugten, die während ihrer ganzen Lebensdauer dem Glücke recht eigentlich im Schoße ſitzen. Sein eiſerner Fleiß, ſeine kaum begreifliche, nach den heterogenſten Seiten hin getheilte, faſt übermenſchliche Arbeitskraft und Arbeitsluſt, ſeine Weltklugheit, ſein Talent, die Verhältniſſe nach Wunſch zu beugen und zu wenden: das Alles kam der Erreichung ſeiner vorgeſteckten Ziele nicht wenig zu Statten, und alle ſeine praktiſchen Unternehmungen wurden obendrein von den glücklichſten Erfolgen begünſtigt. Die Stufenleiter, auf deren Staffeln er zu Rang, Würden und Anſehen emporklomm, der er auch einen nicht unbeträchtlichen Theil ſeines bürgerlichen Wohlſtandes zu verdanken hatte, bot in vielſeitiger ſchriftſtelleriſcher und ausübender Art ihrer Pflege die Tonkunſt oder „die muſikaliſche Wiſſenſchaft“ ihm dar, wie man dieſe Kunſt mit einem encyklopädiſchen Collectiv-Begriff zu Mattheſons Zeit zu bezeichnen liebte.

In ſeinem ſiebenten Lebensjahre hatte der Knabe bereits Beweiſe muſikaliſcher Naturgaben zur Genüge dargethan, um die Eltern zur ſorgfältigeren Pflege derſelben anzuregen. Mit ſeiner Unterweiſung in allen Formen der muſikaliſchen Setzkunſt, wie in der praktiſchen Ausübung des Geſanges und Inſtrumentenſpiels, namentlich des Claviers, der Kirchenorgel, der Viola da Gamba, Violine, Flöte und Hoboe, wurden nacheinander und gleichzeitig fünf der meiſtgeſchätzten Lehrer betraut.*) In einer Gloſſe zu

*) Sie werden genannt Joh. Niklas Hanff, Woldag (a. a. O. Wolday), Brunmüller, Prätorius und Kerner. Außer den Namen ſcheint wenig oder nichts

Mattheſons Lebensſkizze lieſt man die Anmerkung: „es hat alſo an Lehrmeiſtern nicht gefehlt, und wenn der Schüler nichts gelernt hat, iſt es der Menge ſeiner Anführer nicht beizumeſſen“. — Daß dieſer Zuſatz, der wohl von Mattheſon ſelbſt herrührt, nur im Sinne der Selbſtironie aufgefaßt werden würde, das durfte der Verfaſſer der biographiſchen Skizze*), deren tagebuchartige Notizen hier zum Theil benutzt ſind, mit Sicherheit vorausſetzen. Denn kein Leſer dieſer Skizze konnte bezweifeln, daß Mattheſon in allen muſikaliſchen Disciplinen recht Tüchtiges gelernt hatte. Von den Reſultaten ſeiner Studien legte ſchon der neunjährige Knabe in Kirchen und Concerten ſeiner Vaterſtadt öffentliche Proben ab. Sie erregten in muſikaliſchen Kreiſen eine nicht gewöhnliche Aufmerkſamkeit. Er fand in ſo zarter Jugend ſogar ſchon Muſikſchülerinnen, die er nach Schluß der laufenden täglichen Schulſtunden des Johanneums zu unterrichten ſich die Zeit abmüſſigte. Seine umfängliche, helle und angenehme Discantſtimme, verbunden mit einer wohlconditionirten äußeren Erſcheinung und anmuthendem Betragen, veranlaßte in demſelben erſten Jahre ſeiner öffentlichen Wirkſamkeit den einflußreichſten Mitbegründer der 1678, den 2. Januar am Gänſemarkt zu Hamburg eröffneten deutſchen Oper, den ſpäter (1693) zum Senator erwählten Licentiaten der Rechte, Gerhard Schott**), jenen talentvollen Knaben ſchon in Opernaufführungen zu beſchäftigen. In den Jahren 1696 und 1697 trat Mattheſon zu Kiel, wo die hamburgiſche Oper während des Jahrmarktes gaſtirte, zum erſten Mal in ſelbſtändigen weiblichen Partien auf. Bis dahin mochte er im

---

von all dieſen Männern überliefert worden zu ſein. Hanff, geb. 1630 zu Wegmar, geſt. 1706 als Domorganiſt zu Schleswig, hatte ſich durch Tonſätze für Geſang und Inſtrumente, wie auch als Clavierſpieler in weiteren Kreiſen rühmlich bekannt gemacht und war vor ſeinem zeitweiligen Aufenthalt zu Hamburg Capellmeiſter des Fürſtbiſchofs von Lübeck zu Eutin geweſen. Der erwähnte Prätorius iſt nothwendiger Weiſe jünger als ſeine vier berühmten Namensvettern Johann, Michael, Hieronymus und Jakob, mit denen man ihn demnach nicht verwechſeln darf. Vielleicht war er ein Sohn des Jakob Prätorius, der 1651 in angeſehenen Würden und Aemtern zu Hamburg ſtarb. Weitere Nachrichten über ihn und Mattheſons erwähnte anderen Lehrer finde ich in meinen Hülfsquellen nicht. Mit Ausnahme Hanffs nicht einmal die Namen.

*) Grundlage einer Ehrenpforte von Mattheſon. Hamburg 1740.

**) Näheres in „Rückblicke auf die Anfänge der deutſchen Oper in Hamburg“. Eine Feſtſchrift von Ludwig Meinardus. Hamburg 1878.

Chor und in kleineren Nebenrollen beschäftigt gewesen sein. Die Figur, die er in seinen Frauenpartien darstellte, unterstützt von seinem klangvollen, wohlgeschulten Sopran, kam der täuschenden dramatischen Wahrheit so nahe, daß Zweifel und Wetten angeregt wurden wegen des Geschlechtes des Darstellers. Es läßt das auf ebenso viel natürliches Geschick, als ungezwungene Gewandtheit in Aneignung leichter, eleganter Formen der Bewegung und des Benehmens schließen, Eigenschaften, die für Mattheſons Zukunft von schwerwiegender Bedeutung geworden sind. Der frühzeitige Verkehr in distinguirten Kreisen der Gesellschaft war nach solchen Seiten seiner Erziehung die beste Schule für ihn. Es fehlte nicht viel, so wäre Mattheſon mit den Kindern eines königlichen Prinzen zusammen erzogen worden. Ihr Vater war der natürliche Sohn König Friedrichs III. von Dänemark, Ulrich Friedrich Güldenlöw, Graf in Larwigen, Statthalter von Norwegen, ein Halbbruder des nachmaligen dänischen Königs Christian V. Seine Gemahlin zweiter Ehe*) war eine deutsche Prinzessin, Antonia Augusta, Tochter des Grafen Anton von Altenburg. Dieser Ehe waren zwei Söhne entsprossen, Friedrich Christian, geb. 1681, und dessen sieben Jahre jüngerer Bruder, Ferdinand Anton, dieselben, welche oben erwähnt worden sind. Der Graf, den sein Vater, König Friedrich III., zum Könige von Norwegen zu erheben trachtete, zog es jedoch vor, allen hohen Würden zu entsagen. Seine Verzichtleistung erfolgte im Jahre 1700 zu Hamburg. Hier hatte er bereits mit Unterbrechungen seit Jahren residirt, und er beschloß auch in dieser Stadt sein zeitweise stürmisch bewegtes Leben 1704. Kenner und Gönner der schönen Künste, widmete er seine letzten Lebensjahre dem Genuß und der Begünstigung der Oper und öffentlichen Kunstpflege zu Hamburg. Den zwölfjährigen Johann Mattheſon, in gleichem Alter mit seinem ältesten Sohne zweiter Ehe, Friedrich Christian, zog er an seinen Hof in der Eigenschaft eines Edelknaben und setzte dem Vater desselben ein vereinbartes Jahresgehalt aus. Es scheint aber, daß infolge einer beabsichtigten Uebersiedelung des Vicekönigs von

*) Seine erste Ehe mit einem adeligen dänischen Fräulein hat in neuester Zeit dem talentvollen dänischen Novellisten J. P. Jacobsen zum Gegenstand des Romans „Frau Marie Grubbe" gedient. Nach anderen hieß sie Cäcilia Grubbe. Vergl. Allg. hist. Lexicon. II. Theil. p. 519. Thomas Fritsch. Leipzig 1722.

Norwegen, Grafen Güldenlöw, an den Hof von Kopenhagen, Vater Mattheſon ſich nicht habe entſchließen können, in eine Trennung von ſeinem hoffnungsvollen einzigen Sohne zu willigen und ihn den ſittlichen Gefahren eines ſo übelberufenen Hoflebens auszuſetzen, als welches das zu Kopenhagen geführte ihm von wohlmeinenden Warnern geſchildert wurde. Die Auflöſung des ſchriftlichen Contractes machte deshalb der kurzen Hofcarrière Johanns, die ſeiner jugendlichen Fantaſie und Selbſtliebe nicht wenig geſchmeichelt hatte, ein raſches Ende. In dem Grafen aber hatte er bis zu deſſen Ableben ſich einen ſehr einflußreichen Mäcenaten erworben, deſſen feine Kennerſchaft guter Künſte, deſſen Großmuth, Freigebigkeit und grundehrliche Geſinnung der Schützling ſchätzen lernte. Zu den cavaliermäßigen Verkehrsformen und ariſtokratiſchen Neigungen, die im Leben und in den Schriften Mattheſons als charakteriſtiſche Züge nicht ſelten hervortreten, mögen die grundlegenden Anregungen auf die Erfahrungen und Beobachtungen zurückzuführen ſein, die er ſeinem Aufenthalte am norwegiſchen Hofe verdankte. Ueber die Dauer desſelben fand ſich keine nähere Zeitangabe. Für Johanns Wünſche währte das Hofleben offenbar nicht lange genug. Denn der junge, aus einem norwegiſchen Adelsgeſchlechte (ſ. oben) ſtammende Edelknabe hatte ſich doch bereits an ſeine vornehme Umgebung, an ſein verbrämtes Sammetkleid mit dem ſilbernen Seitengewehr und der weißen Feder auf dem Hute ſo ſehr gewöhnt, daß die Trennung von dieſen Symbolen der Vornehmheit ihm bitterliche Thränen auspreßte.

Indeſſen tröſteten ihn über die Einbuße ſeiner hohen ariſtokratiſchen Aſpirationen glänzende Erfolge, die er nach vollendeter Mutation ſeiner Singſtimme als Heldentenor und Darſteller verantwortlicher Partien in dem Opernhauſe am Gänſemarkt erzielte, wie auch als Autor ſelbſtverfaßter Singſpiele; ſo nannte man die Opern dazumal in der guten deutſchen, freien und Hanſeſtadt Hamburg. Er zählte 21 Jahre, als er die erſte ſeiner Opern, die Plejaden, ſchrieb, dirigirte und zugleich die Hauptrolle darſtellte, wie das dermalen nichts Ungewöhnliches war. Wenn der Held auf der Scene beſchäftigt war, ließ er ſich am Clavier bezw. Dirigentenpult im Orcheſter vertreten. Die Leitung aller übrigen Scenen beſorgte er ſelbſt. Durch ſeine Wirkſamkeit für und in der Oper, die Mattheſon fünfzehn Jahre lang ununterbrochen fortſetzte, erwarb er

sich große Gunst „absonderlich bei vornehmen Leuten". Hierdurch aber verletzte er den kitzligsten Punkt der Empfindlichkeit seiner minder glücklichen Kunstgenossen. Die Scheelsucht erweckte ihm die gehässigsten Neider, welche ihn mit Ränken und Verleumdungen nicht selten so zudringlich belästigten, daß er sich ihrer nicht anders als mit dem Degen im offenen Zweikampf erwehren konnte. Allem Anschein nach wußte er die Klinge mit Kraft und Geschick zu führen. Aus allen dergleichen Affairen, von welchen sein Tagebuch berichtet, ging er als Sieger hervor. Der denkwürdigste solcher Zwischenfälle raufboldartiger Selbsthülfe, die zu jener Zeit der übertünchten Sittenlosigkeit nicht ungewöhnlich waren, darf hier wenigstens nicht unerwähnt bleiben. Er betrifft Mattheſons Zweikampf mit Händel. Die Einzelnheiten finden sich in jedem Compendium der Musikgeschichte und an andern Orten ausführlich genug erzählt. Für den vorliegenden Zweck genügt es hervorzuheben, daß eine Verstimmung Händels gegen Mattheſon die erste Veranlassung dazu geboten zu haben scheint. Händel hatte den Musikunterricht, welchen er dem Sohne des großbritannischen Gesandten ertheilte, so nachlässig betrieben, daß Herr Johann von Wich, des Schülers Vater, seiner Unzufriedenheit durch einen Wechsel des Lehrers seines Sohnes jenem praktisch deutlich machte. Als Händels Nachfolger wurde Mattheſon erwählt, den Herr von Wich mit erweiterten Competenzen förmlich zum Hofmeister seines Sohnes bestellte und ihm gegen ein ansehnliches Jahresgehalt die Oberaufsicht über die Erziehung desselben überantwortete. Daß Händel einen Theil seines begreiflichen Verdrusses den bevorzugten Mattheſon empfinden lassen mochte, scheint unbeschadet der sonstigen ausgezeichneten Eigenschaften des damals noch sehr jugendlichen und zum Jähzorn geneigten Tonmeisters eben nicht unglaublich. Und es ist selbst verzeihlich genug, daß er über seinen Groll es einen Augenblick vergessen konnte, wie viel Ansprüche der um drei Jahre ältere Mattheſon auf Händels freundliche und dankbare Gesinnung sich erworben habe. Andrerseits hatte Mattheſon die triftigsten Ursachen es zeitlebens in dankbarer Erinnerung zu behalten, daß Händel es war, der — freilich wider Willen und lediglich aus Ursachen seiner unbedachtsamen Saumseligkeit — zum dauernden Lebensglücke seines Nachfolgers den Grund legte.

Denn alsbald erkannte Herr Johann von Wich in Mattheſon,

dem nunmehrigen Hofmeiſter ſeines Sohnes Cyrill, ſo viel brauchbare Eigenſchaften, daß in ihm der Wunſch reifte, dieſelben nach einer völlig divergirenden Richtung hin ſich nutzbar zu machen. Es mag auf direkten Antrieb des Herrn von Wich geſchehen ſein, daß Mattheſon, der in den claſſiſchen Sprachen und in galanten Wiſſenſchaften eben ſo wohl unterrichtet war als im Franzöſiſchen und Italiäniſchen, vermöge der ihm eigenen Ausdauer und Leichtigkeit der Auffaſſung die ausgedehnteſte Herrſchaft über engliſche Sprache, engliſche Geſchichte, Rechts- und Staatskunde ſich anzueignen mit dem erwünſchteſten Erfolg alsbald befliſſen war. Im November 1705 hatte Herr von Wich ihn zum Hofmeiſter beſtellt. Schon zu Anfang des folgenden Jahres trugen Mattheſons engliſche Studien ihm eine Frucht ein, ſehr geeignet ſeine „löbliche Ehrbegierde“ in nie geahnter Weiſe zu befriedigen. Am 6. Januar 1706 nämlich „beehrte ihn Herr von Wich mit dem Charakter, mit der wirklichen Verrichtung und mit den Einkünften“ eines Geheimſchreibers oder Secretairs der großbritanniſchen Geſandtſchaft des niederſächſiſchen Kreiſes zu Hamburg, nahm ihn an ſeinen Mittagstiſch und bald auch in ſeinem Geſandtſchaftshotel auf, und verwirklichte ſeine Jugendträume von den glänzenden Außenſeiten des high-life in ungleich höherer Vollkommenheit, als die Fortſetzung ſeines kurzen Dienſtes im Hofſtaate des Vicekönigs von Norwegen es je vermocht haben würde. Dienerſchaft, Reitpferde, verbrämte Galakleider: das Alles ſtand ihm jetzt in Fülle zu Gebot. Spottweiſe nannte Reinhard Keiſer, der famoſe, fleißige Autor berühmter zahlloſer deutſcher Opern ihn „die weiße Cravatte“. Doch vergaß Keiſer, daß niemand mit Steinen werfen ſoll, der ſelbſt in einem Glashauſe wohnt. Denn er ſelbſt gab wohl noch begründeteren Anlaß zu ähnlichem Spott, wenn er, der ſtets mit Geldverlegenheit und Schulden zu kämpfen hatte, den Hamburgern das pikante Vergnügen bereitete, mit einem Gefolge von zwei Dienern in „Aurora-Liberey“ die Straßen entlang zu prangen, wie er es liebte. Mattheſon lebte dagegen in den beſtarrangirten Umſtänden, ließ ſich durch den gleißenden Schein, der ihn umſtrahlte, nicht im mindeſten behelligen in Erfüllung ſeiner vielfach getheilten Pflichten, ſondern entwickelte ſeine Talente, ſich vielſeitig nützlich zu machen, nur mit verdoppeltem Eifer, und widmete die ſpärlichen Mußeſtunden den ernſthafteſten Studien des See- und Handelsrechtes, der Politik, der

europäischen Welthändel und „insonderheit des Hofe-Styls“. Der Herr von Wich fand ihn so anstellig, „expedit“ und verschwiegen, daß er ihn bald außer den laufenden Gesandtschafts-Geschäften zu diplomatischen Missionen der verantwortlichsten Art zu verwenden kein Bedenken trug. Zu einer Standeserhöhung Mattheſons, welche zu verschiedenen Zeiten geplant worden zu sein scheint, kam es nicht. Mattheſon ließ es sich gesagt sein: „Wo der Stein liegt, da wächst er“. (A. a. O. S. 199.) Dagegen steigerten sich seine regelmäßigen Einkünfte, und nach dem im Herbst 1714 erfolgten Ableben des Herrn Johann von Wich vicarirte dessen Geheimschreiber als stellvertretender Gesandter mit dem Charakter eines »Chargé des Affaires« bis zur erfolgten Ernennung eines Nachfolgers, dessen Wahl auf Mattheſons ehemaligen Schüler, Cyrill von Wich, den jungen Sohn des Verstorbenen, fiel. In häufigen Fällen der Abwesenheit des Gesandten von Hamburg wurde Mattheſon regelmäßig mit der selbständigen Vertretung desselben betraut. Begreiflich genug, daß diese Ehre seinem Selbstgefühl nicht wenig schmeichelte. Bis zum Jahre 1738 zählte er bereits sechszehn solcher Vertretungen. Auf einer an ihn gerichteten Adresse wird er als „Legationsrath“ angeredet. Ob er diesen Titel später amtlich geführt habe, ist eine Frage ohne Belang. Aber die Geschäfte eines Gesandtschaftsrathes hat Mattheſon weit über fünfzig Jahre lang mit dem glücklichsten Takt und Erfolg treu und ohne Unterbrechung verwaltet. Sein neuerwählter Vorgesetzter zählte nicht mehr als 18 Jahre zur Zeit seiner Ernennung, welche er zu nicht geringem Theil den Bemühungen Mattheſons vermittelst mancher einflußreichen Freunde und Gönner desselben beim hannövrisch-englischen Hofe zu verdanken hatte. Die nobelen Passionen des jungen Herrn für schöne Künste und ihre schönen Priesterinnen, namentlich der hamburgischen Oper, zogen ihn ohne Zweifel von ernsteren Geschäften häufig ab. 1722 schloß er sich der hocharistokratischen Societät an, welche die Verwaltung der Oper in die Hand nahm, um ihrer schwankenden Gesundheit frische Lebensluft zuzuführen. Außerdem benutzte er jeden Anlaß zu Reisen, die ihn oft monatelang von Hamburg, dem Mittelpunkt seines Gesandtschaftspostens, fern hielten. Unter so bewandten Umständen fiel demnach die ganze verantwortliche Last der Geschäfte dem Secretair Mattheſon zu. Und bedenkt man, welche Rolle die englische Diplomatie in den Tagesfragen jenes fünfzigjährigen Zeit-

raumes vom ſpaniſchen Erbfolgekriege bis zum ſiebenjährigen Kriege durchzuführen hatte, wie durch den nordiſchen Krieg, durch die hannövriſche Succeſſion in England, durch innere und äußere Unruhen der Hanſeſtädte, namentlich Hamburgs, und durch viele andere Transactionen die großbritanniſche Geſandtſchaft des niederſächſiſchen Kreiſes ganz vorzugsweiſe engagirt war, ſo ſollte man denken, daß die diplomatiſchen Berufsgeſchäfte, die volle Lebenskraft und Arbeitsfähigkeit Mattheſons auszufüllen, mehr als ausreichend geweſen wären. Aber weit gefehlt! — Dieſe Wirkſamkeit tritt hinter der gleichzeitig entwickelten gigantiſchen Thatkraft des Mannes auf anderen Gebieten aufreibender und zeitkoſtender Arbeitſamkeit ſo entſchieden zurück, daß es den Anſchein gewinnen könnte, als habe ihre Erledigung, einſchließlich aller außerordentlichen Miſſionen an fremde Höfe, ihn nur wenige tägliche Mußeſtunden in Anſpruch genommen.

Von allen ſeinen muſikaliſchen Beſchäftigungen hatte Mattheſon nichts aufgegeben als ſeine Beziehung zur Oper, von der er ſich zurückzog in demſelben Jahre, da er in die Dienſte des Herrn Johann von Wich eintrat. Er blieb dagegen ſeiner Wirkſamkeit als Domſänger und Lehrer treu und übernahm im Laufe der Jahre noch die Pflichten eines Cantor cathedralis (bis 1728) und Muſikdirektors am Dome, eines ſchleswig-holſteiniſch fürſtlichen Capellmeiſters, eines Mitgliedes des Domcapitels im dritten Vicariat und in der Eigenſchaft eines jüngeren Canonikus. Als Muſikdirektor des Domes hatte er nicht allein die regelmäßigen Kirchenmuſiken an der Orgel und im Chor zu leiten, ſondern er ſchrieb auch bei jedem feſtlichen Anlaß Oratorien und Tonwerke geiſtlichen Inhaltes außer zahlreichen ſolchen Stücken im profanen Stil verſchiedener Gattungen, zu denen z. B. zwei Opern gehörten, deren eine „Boris“ er nicht einmal aufführen ließ. Nach ſeiner Verheiratung mit Catharina Jennings, der Tochter eines vornehmen engliſchen Geiſtlichen, fing er obendrein an, Häuſer zu bauen, bei deren Herſtellung er ſelbſt die Oberleitung in der Hand behalten zu haben ſcheint. Das eine dieſer Häuſer wählte er dauernd zur Wohnung mit ſeiner Gattin, mit der er zwar in glücklicher, aber kinderloſer Ehe lebte. Seine übrigen Häuſer vermiethete er. Es iſt kaum glaublich, daß es einem Menſchen möglich wurde, zu allen vorgenannten Bethätigungen ſeiner Arbeitsfähigkeit eine ganz erſtaunliche Menge Ueberſetzungen

dickleibiger Bücher, unter denen diplomatische, biographische, sogar an's Belletristische streifende*), vorzugsweise aber lehrhafte, polemische, historische, kritische, ästhetisirende und speculative Werke auf dem Gebiet der „musikalischen Wissenschaft", nicht allein zu verfassen, sondern großentheils auch selbst zu veröffentlichen und zu verlegen die zeitraubende Muße zu finden. Die Verwunderung kann kaum noch gesteigert werden durch eine Mittheilung G. W. Finks**), nach welcher die Anzahl der sämmtlichen Mattheſonschen Schriften, von denen 88 veröffentlicht worden, mit Einschluß aller ungedruckten posthumen Werke diese Ziffer noch zweimal übertreffe. Die Tonkunst und ihre rastlose Pflege diente dem vielbeschäftigten Manne als Erholungsmittel. In ihr fühlte er sich heimisch; in ihr fand er Ruhe und Erkräftigung; sie erhielt ihn frisch und rüstig; und was er Denkwürdiges geleistet hat, das hat man nicht in diplomatisch-archivalischen, selbst auch nicht in musikalischen Notensammlungen zu suchen, sondern vielmehr in seinen geistreichen Schriftwerken, die ihn als Reformator deutscher Tonkunst kennzeichnen.

## Mattheſons Verdienste um deutsche Tonkunst.

Der maßgebende Einfluß, welchen Mattheſon nach verschiedenen Seiten der musikalischen Kunstübung in Deutschland während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit weitreichender Nachwirkung auf die folgenden Geschlechter übte, ist ohne das Verständniß der Zustände, die er vorfand, in wesentlichen Hauptpunkten nur ungenügend oder gar nicht zu würdigen. Der folgende zusammenfassende Rückblick auf Mattheſons musikalische Vorzeit dürfte aber hinreichen, um die wichtigsten Fragen, die hier in Betracht zu ziehen sind, zu beantworten.

Unter den grundlegenden Elementen alles musikalischen Kunstschaffens, wie wir es heute kennen, unterscheiden wir drei wesentlich verschiedene, zur Einheit verbundene Factoren, den Rhythmus, die Melodie und die Harmonie. Herrscht nun auf den untersten Stufen der Kunstentfaltung, von denen Nachklänge aus dem Alter-

*) Z. B. Alexander Selkirks Begebenheiten.

**) Universal-Lex. d. Tonkunst, herausg. v. G. Schilling. Artikel Mattheſon.

thum zu uns herabgedrungen ſind, das Weſen eines roher oder feiner gegliederten Schallens und bei höheren Culturphaſen eines an den Wortaccent geknüpften metriſchen Tonaccentes vor, ſo gelangte man erſt in dem Halbſcheid des 17. und 18. Jahrhunderts bis zum vollen, klaren Verſtändniß der Harmonie und einer dadurch ermöglichten Leichtigkeit und Biegſamkeit ihrer künſtleriſchen Verwendung, wie ſie in keiner aller vorhergegangenen Stilepochen der Tonkunſt auch nur geahnt worden ſein mochte. Die verhältnißmäßig zeitwierigſten Anſtrengungen einer oft ſcharfſinnigen Speculation koſtete die Entwicklung des melodiſchen Weſens, mit der überall Verſuche einer faßlichen Tonſchrift verbunden waren. Das ganze vorchriſtliche Alterthum brachte es nicht weiter als bis zu der Herſtellung einer oft höchſt verwickelten Tonordnung, der Baſis für einſtimmige melodiſche Verſuche und Anfänge, die nach Maßgabe der mehr hemmenden als fördernden Tongeſetze und Syſteme nicht anders als dürftig ausfallen konnten. Von der Harmonie und ihrem formbeſtimmenden Weſen hatte das Alterthum allem Anſchein nach noch nicht einmal undeutliche Vorſtellungen. Das erhellt z. B. ſchon aus einer Art der Tonſchrift, die ſo vieldeutig und complicirt war, daß es kaum möglich geworden iſt, die wenigen auf uns vererbten Proben einſtimmiger Weiſen mit der Gewähr einiger Wahrſcheinlichkeit zu entziffern. Das werthvollſte und bleibende Reſultat aller Anſtrengungen des heidniſchen Alterthums, das ſphinxartige Weſen des flüchtigen Tones zum Kunſtmaterial zuzurichten, iſt die durch Berechnungen auf Grund vielfacher Verſuche erlangte Einſicht in die Meßbarkeit des Tones, nach welcher ſeine Klangbeſtimmtheit und ſeine Klangbeziehung auf andere Töne ſich aufs Genaueſte fixiren läßt. In den Hauptſachen mit unſeren heutigen Einſichten übereinſtimmende Ueberlieferungen dieſer Art beſitzen wir von den Chineſen aus ihrer mythiſchen Zeit und von den Griechen, namentlich aus der Pythagoräiſchen Schule.

Die Erbſchaft der letzteren trat das chriſtliche Zeitalter an. Veränderte und verbeſſerte ſich das Pythagoräiſche Syſtem auch unter den fleißigen Händen chriſtlicher Tonmeiſter der Kirche und Klöſter, ſo behauptete es in vielen ſeiner Grundzüge ſich doch durch alle Stilepochen des Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte bis auf Mattheſons Zeit mit dem maßgebenden Einfluß einer grundlegenden Autorität. Auch Mattheſon beruft ſich nicht ſelten noch

auf dieselbe, ohne darüber zur Klarheit zu gelangen, daß die Satzungen der Lehre, die er bekämpft, am letzten Ende ihren Stützpunkt in derselben Autorität finden, welche er gegen jene ins Feld führt. Wie das bei der wohlconditionirten Logik dieses Mannes möglich war, begreift sich aus dem Umstande, daß er nicht die überlieferte griechische, sondern eine in wesentlichen Momenten von dieser abweichende Tonordnung angriff, deren Ursprung auf die Zeit des elften Jahrhunderts zurückgeführt zu werden pflegt. Man schrieb sie dem Benediktiner Guido von Arezzo (Aretinus) zu, der während der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts in Italien lebte und als Tonlehrer wirkte. Er erwarb sich so weitreichendes Ansehen, daß seine unkritische Nachwelt ihm die ganze Urheberschaft jenes Systems, daß seinen Namen trägt, nicht allein zuerkannte, sondern daß ihm, „dem Oberherrn im Reiche der Tonkunst, auch alle sonstigen herrenlosen Sachen zufielen". (Burney.)

Eine empfindliche Hemmung erwuchs den Anhängern des Aretinischen Tonsystems aus seiner Verstümmelung der natürlichen Tonleiter, welche die Octave mit acht Tonstufen umfaßt. Jenes alte System bestand nur aus sechs aufeinander folgenden Tonstufen. Die siebente Stufe, die Septime, mangelte demselben. So enthielt jedes „Hexachord" nur eines derjenigen Tonverhältnisse, die als Halbtöne gedacht und bezeichnet werden. Daraus ergaben sich sehr verwickelte Intervallen-Verhältnisse, welche in der sogenannten „Mutation" sich bis zu sinnverwirrender Schwierigkeit steigerten. In der Absicht die Mutation zu erleichtern, wurden die Tonbeziehungen des Hexachords mit gewissen sechs Silben ausgezeichnet, welche in den sieben sechsstufigen Tonreihen, deren man für die Gesangzwecke mit einem Umfang von zwanzig Tönen (G bis e'') sich bediente, stets dieselben Intervalle kenntlich machten. Diese sechs Silben hießen: ut, re, mi, fa, sol, la.

Jede derselben bildete den Anfang einer Verszeile aus einem dem heil. Johannes gewidmeten Hymnus. In seiner „Anthologie christlicher Gesänge" schreibt Jakob Rambach die Dichtung des Hymnus einem Diakonen der Benediktiner zu, der im 8. Jahrhundert lebte, dem Paul Winfried von Aquileja, Warnefrieds Sohn. Nur die erste der acht Strophen kommt hier in Betracht. Sie lautet:

**Ut queant laxis**
**Resonare fibris**
**Mira gestorum**
**Famuli tuorum,**
**Solve polluti**
**Labii reatum**
**Sancte Ioannes** *).

Der Hymnus galt als Heilmittel gegen Heiſerkeit. Als ſolches, ſpottet Mattheſon, „habe es den Apotheken Abbruch gethan. Ob nun damals eben Bruder Aretin mit ſeiner Stimme über den Fuß geſpannt geweſen, oder ob ſonſt ſeiner Kloſterköpfe Einer ſich erkältet gehabt, das könne man freilich nicht ſo genau wiſſen. Genug, daß dieſes der eigentliche Grund ſei, warum der Johannesgeſang und ſonſt kein anderer dem herrlichen invento der solmisation habe herhalten müſſen."

Der Ausdruck Solmiſation wird im weiteren Sinne vom ganzen Guidoniſchen Syſtem gebraucht. Im eigentlichen Begriff des, aus den Silben sol-mi **) gebildeten Wortes bedeutet er das Verfahren, aus welchem die übelberufene Mutation ſich bildete. Sie beruhte auf einer Art der Transpoſition oder Verſetzung des Hexachordes, bei welcher alle Tonbeziehungen durch das Mi-Fa, das heißt durch die Stellung des von dieſen Silben bezeichneten Halbtones aufs Beſtimmteſte angedeutet wurden. So lange der gebräuchliche Tonumfang auf Guidos ſieben Hexachorde beſchränkt blieb, mithin nur ſieben verſchiedene Stellungen des Mi-Fa zu überſehen waren, bot die Mutation eben keine allzu erheblichen Schwierigkeiten dar. Von allen jetzt üblichen ſogenannten Erhöhungen und Erniedrigungen der natürlichen Tonſtufen (c, d, e, f, g, a, h) blieb Jahrhunderte lang, ſeit Gregor der Große (590—604 Pontifex) ſeine auf vier authentiſchen und vier plagaliſchen Octavgattungen beruhenden

*) Deine Wunderthaten — würdig zu beſingen
Wie könnt' es gelingen
Meiner ſchwachen Leier,
So du deines Knechtes — Lippe nicht entſündigt,
Die dein Lob verkündigt,
Heiliger Johannes!

**) „Solfeggiren" entſtand aus den Silben sol-fa. Man begegnet auch der Wortbildung »Solfisatio« aus denſelben Silben.

Tropen (Pſalmodien) eingeführt hatte, nur eine einzige in praktiſchem Gebrauch. Die zweite Tonſtufe des Umfangs dieſes älteren Syſtems der ſogenannten Kirchentöne hieß B (A, B, C, D, E, F, G). Urſprünglich bezeichnet dieſer zweite Buchſtabe des alten muſikaliſchen Alphabets unſer H, die Septime unſerer C-dur-Tonleiter, die dem Guidoniſchen Hexachord mangelt. Schon lange vor Guido aber gebrauchte man auch die halbſtufige Erniedrigung jenes Tones, unſer heutiges Be, zur Ausgleichung der übermäßigen Quart des im Gregorianiſchen Syſtem ſogenannten Tonus Tritus F, des berüchtigten Tritonus F-H. — In der fortſchreitenden Erweiterung der Tonformen geſellte ſich zu jener einzigen Tonſtufen-Erniedrigung (des H zu B) zunächſt nur noch eine ſolche Erhöhung (des F zu Fis). Doch blieb es dabei nicht. Immer kühner zog man in den Bereich der Transpoſitionen auch das cis und gis, und nach Einführung der gleichſchwebenden Temperatur endlich alle übrigen Chromata in die Modulation der Tonarten hinein. Da wuchſen denn die Schwierigkeiten der Guidoniſchen Mutation den Muſikern und beſonders den Muſikſchülern dergeſtalt über den Kopf, daß auch das Hülfsmittel der Mnemotechnik, welches unter dem Namen der „Guidoniſchen Hand" das Schreckgeſpenſt aller Schulen ſchon längſt geweſen war, ſeinen Dienſt vollends zu verſagen drohte.

Das Guidoniſche Hexachord hatte längſt der ſiebenſtufigen Scala weichen müſſen; durch die Einflüſſe der weltlichen Muſik war der Gebrauch der Kirchentöne*) ein weit freierer geworden; die contrapunktiſche Kunſt der Niederländer und Venetianer hatte es bereits zu hochbedeutender Geſchicklichkeit in der harmoniſchen Verwebung zahlreicher Stimmen gebracht: nichts deſto weniger mühte man ſich nach wie vor ab mit Durchführung der lehrhaften Grundſätze in Bezug auf Intervallen-Verknüpfungen, wie mit den famoſen Mutations-Plagen, die trotz ihrer völlig veränderten Geſtalt immer noch Guidos Namen wie ein unauslöſchliches Brandmal an der Stirn trugen. Eine Harmonielehre oder gar Lehrbücher der Compoſition, wie wir ſie heute beſitzen, kannte man bis zum vorigen Jahrhundert nicht. Alle bogenreichen ungezählten Schriftwerke, welche lehrhafte

*) Seit Glarean († 1563) zählte man deren zwölf und bezeichnete ſie, wie ſchon ſeit Hucbald geſchehen war, mit Namen griechiſcher Provinzen, als: D doriſch, E phrygiſch, F lydiſch u. ſ. f. Unſer C dur, der Jonicus, hieß Tonus lascivus, das A-Aeoliſch Tonus peregrinus.

Seiten der „muſikaliſchen Wiſſenſchaft“ behandelten, kamen über die contrapunktiſchen Beziehungen der Intervalle, Tonarten und Stimmen nicht hinaus. Eine Hauptrolle in ſolchen Quartanten und Folianten ſpielt überall das mi-fa. »Mi contra fa est diabolus in musica«, ſo lautet ein Bonmot aus der Zeit jenes ſcholaſtiſchen Terrorismus der Satzung. Aus der Stellung eines mi gegen fa erwuchſen dem Sänger wie dem Componiſten die bedenklichſten Verlegenheiten. Namentlich wo die Töne, welche von jenen Silben bezeichnet werden können, das Tonverhältniß einer übermäßigen Quart, eines ſogenannten Tritonus darſtellten (z. B. f gegen h, b gegen e u. ſ. f.), entſtanden die ernſthafteſten Gefahren für die Integrität der muſikaliſchen Schönheitsideale jener Stilperioden. Die Töne f und h finden ſich im Umfange der Dreiklänge f-a-c und g-h-d. Nicht nur, daß dieſe Akkorde unvermittelt nebeneinander liegen, erregte gerechte Bedenken gegen das »mi contra fa«, ſondern auch, daß ſie eine parallele Folge von reinen Quinten und eine nicht weniger bedenkliche von großen Terzen (f-a und g-h) andeuten, rief die Auflehnung der peinlichen Ohren dagegen auf. Auch heute ſträuben wir uns noch gegen fortſchreitende Intervalle der gedachten Art. In Betreff der großen Terzen erklärt ſich die Oppoſition unſrer Vorfahren noch beſonders aus der Pythagoräiſchen Tradition, nach welcher dieſelben Jahrhunderte lang mit voller Berechtigung zu den Diſſonanzen gezählt wurden, weil die „große Terz“ um ein diatoniſches Komma (= $^1/_9$ Ton) zu hoch geſtimmt war. Dieſer Uebelſtand iſt ſpäter durch die Einführung des ſogenannten kleinen Ganztons (9 : 10) ausgeglichen. Die Pythagoräiſche große Terz c-e umfaßte einen Toninhalt von zwei Ganztönen je im Verhältniß von 8 : 9; die neuere einen ſolchen von 8 : 9 + 9 : 10.

In dem Weſen der alten ſogenannten Tonarten ſpielte das mi-fa, der Halbton, keine geringere Rolle. Denn die Tonarten ſtellen ſich lediglich dar als Octavgattungen, deren Tonſtufen ſich aus denſelben „natürlichen“ Tonverhältniſſen zuſammenſetzten, welche wir aus der C-dur-Tonleiter kennen. Durch den ſtufenweis fortſchreitenden Wechſel des Grundtons (im Gregorianiſchen Syſtem beginnt der Tonus protus mit D), veränderte der Halbton entſprechend ſeine Lage und gab dadurch den „Tonarten (Modi)“ mehr den Charakter verſchiedener Tongeſchlechter (Genera). Das Genus der Alten ward aber weſentlich verſchieden von unſeren Vorſtellungen

desselben gedacht. Unter dem Begriff „Dur und Moll" verstanden jene keineswegs Tonarten mit unterscheidender großer und kleiner Terz. Bei ihrer Begriffsbestimmung des Geschlechtsunterschiedes handelt es sich lediglich um solche Tonarten, welche das b-durum oder b-quadratum (♮) enthielten zum Unterschied von anderen, die das b-molle (♭) als integrirenden Grad der Tonleiter führten. Jene galten ihnen für Durgeschlechter, diese für Mollgeschlechter. Das alte viereckig geschriebene Be (♮) ist unser h, eine später eingeführte Bezeichnung der siebenten Tonstufe in der Scala von C, welche dem Guidonischen Hexachord mangelte. In der Solmisation wurde diese ergänzende Stufe mit der Silbe si bezeichnet. Unser sogenanntes Auflösungs- oder Widerrufungszeichen, das Be-quadrat (♮), ist durch Verlängerung der rechten Seite des Quadrats zu Gunsten der Sicherheit beim Lesen entstanden. Auf einer einfachen Verwechselung des Tones h mit b und umgekehrt begründeten die Alten eine Art der Modulation, wie wir sie mit den Mitteln unseres gegenwärtigen, sehr vereinfachten Tonsystems nicht herstellen können. Die Complicationen des alten mi-fa wurden freilich dadurch nur noch verwickelter.

Zu Controversen aller Art führten die Unterschiede, die man zwischen Consonanzien und Dissonanzien machte. Hier war es abermals das mi-fa, besonders das fa, die Quart, welche die meisten Schwierigkeiten verursachte und Streitschriften in Menge hervorrief. Ist die Quart ein consonirendes, ist sie ein dissonirendes Intervall? So lautete das Problem. Seine Lösung hat es erst gefunden, seitdem man dasselbe unter dem Gesichtspunkt der verschiedenartigen Missionen beurtheilen lernte, welche die Stellung der Quart in harmonischen Complicationen einnimmt. Nach Maßgabe der Selbständigkeit oder fortschreitenden Nothwendigkeit eines Akkordes, in welchem die Quart der Tonleiter enthalten ist, entscheidet sich die Frage durch den beziehungsweisen Charakter des Akkordes ganz von selbst. Auch in contrapunktischen Sätzen ist nicht die immanente Consonanz oder Dissonanz das Maßgebende der Stimmführung mehr für uns, sondern es sind vielmehr die relativen harmonischen Beziehungen, welche die gegen einander tretenden Intervalle der Stimmengänge beeinflußen. Den Grund zu dieser einheitlicheren Auffassung der Tonverhältnisse und ihrer wechselseitigen Beziehungen legte die fortschreitende Kunstübung. Ihr suchte die lehrhafte Kritik

zu folgen, wenn es ihr auch nicht gelang, ſtets mit jener Schritt zu halten. Eine Harmonielehre im neueren Sinne ſchrieb wohl zuerſt J. Ph. Rameau (Paris 1722). Gleichzeitig mit ihm und ſchon beträchtlich früher war Mattheſon in Deutſchland bemüht, die ſcholaſtiſche Starrheit der alten Lehre zu durchbrechen und die vereinfachte Tonordnung unſeres Dur- und Moll-Geſchlechtes mit ihren faßlichen Transpoſitionen als Grundlage einer neuen Kunſtentfaltung einführen und verbreiten zu helfen.

In der Schule ſeines alten Lehrers Joh. Niklas Hanff u. A. m. (S. 16) hatte der Lernbegierige ſich weidlich plagen müſſen mit den Gedächtnißregeln der Solmiſation*) und anderer verworrener drakoniſcher Geſetze der ſcholaſtiſchen Tonlehre, die man zuſammenfaſſend dem Guido von Arezzo zuſchrieb. Guter Wille, ſich nützlich und hülfreich zu erweiſen, ſein Thätigkeitstrieb und wohl auch ſeine „löbliche Ehrbegierde", nach Außen hin Anſehen und Geltung zu erlangen: das mögen die Triebfedern geweſen ſein, die ihn ſpäter zu dem Unternehmen drängten, mit einem Werk hervorzutreten, das, theils lehrhaften, theils abwehrenden Inhalts, Licht in die archaiſtiſchen und hemmenden Vorurtheile zu bringen ſuchte der alten Tonlehre, welche trotz des Vorganges reformirender Beſtrebungen eines Michael Prätorius († 1621), Andreas Werckmeiſter († 1706), Wolfgang Kaspar Printz († 1717) u. A. m. überall noch zahlreiche und unter ihnen namhafte Anhänger beſaß. Das Werk, welches „auf Unkoſten" des Herausgebers 1713 zu Hamburg erſchien, führte nach Sitte jener Zeit einen Titel, der in theilweiſe engem Druck eine ganze Seite (kl. 8) ausfüllt und ſo beginnt:

Das Neu-Eröffnete
Orchestre,
Oder
Universelle und gründliche
**Anleitung/**
Wie ein Galant Homme einen vollkommenen
Begriff von der Hoheit und Würde der edlen
**Musie**
erlangen könne, u. ſ. w.

*) Er nennt ſie einmal die „Solmiſeration"; ſ. „Das beſchützte Orcheſtre". Hamburg 1717, S. 339.

Die bekannte Gräfin Maria Aurora von Königsmarck, mit welcher Mattheſon bereits ſeit Jahren in Beziehung geſtanden, durch die er auf den Gütern der gräflichen Familie Eingang gefunden und Gewinn wie Ehre geerntet hatte, ſie iſt es, welcher das ſchriftſtelleriſche Erſtlingswerk Mattheſons zugeeignet und mit deren Porträt in Kupfer geſchmückt es veröffentlicht wurde*).

Das „Neueröffnete Orcheſtre" behandelt in ſeinen beiden erſten Theilen**), in deren erſtem er Partei ergreift für die immanente Diſſonanz der Quart, alle die Gegenſtände, welche damals die Hauptfragen der Tonlehre umfaßten. Wir würden ſie in eine Allgemeine Muſiklehre verweiſen, welche ſich auf Mittheilung der Vorkenntniſſe beſchränkt, die jeder wiſſen muß, der mit Nutzen Clavier ſpielen, Singen oder ſich zur Ausübung der Muſik ſonſt befähigen will, ſelbſt ohne auf Erreichung einer höheren Künſtlerſchaft zu reflektiren. Von einer Akkordlehre findet ſich weder hier noch in Mattheſons ſpäteren Lehrbüchern und kritiſchen Schriften eine Spur. Die Harmonie erklärt er noch 1739***) mit Berufung auf claſſiſche Autoritäten wie Plato (!) u. A. m. lediglich als Ergebniß zuſammenklingender Melodien (Stimmen). Die Auffaſſung der Tonarten und ihrer genetiſchen Wechſelbeziehungen, die darauf begründeten Begriffe der Tonika, Dominante, Mediante, Parallele, die logiſche Gebundenheit der Intervalle an das harmoniſche Grundprincip mit allen ſeinen weitergehenden modulatoriſchen, akkordiſchen und contra-

*) In dem Handexemplar Mattheſons, das ſich im Beſitz der Hamburger Stadtbibliothek befindet, lieſt man folgendes, von Mattheſons Hand augenſcheinlich in ſpäteren Jahren geſchriebene engliſche Citat: Dedications and Panegyricks are frequently ridiculous, let them be adreſſed where (?) they will. Zu dieſer Einſicht kann er erſt im ſpäteren Alter gelangt ſein, wie aus ſeiner frühreren Vorliebe für Dedicationen und überſchwängliche Panegyriken in ſeinen Schriften hervorgeht. Oder erklären dieſe ſich etwa als äußerliche Zugeſtändniſſe an die allgemein verbreitete Mode ſeiner Zeit?

**) Pars prima deſignatoria etc. Cap. I. Von den Tonis ihrer Proportion nach. — Cap. II. Von den Signaturen überhaupt, inſonderheit von den Clavibus oder Schlüſſeln. — Cap. III. Vom Tacte inſonderheit. — Cap. IV. Von den Noten, Pauſen und übrigen Signaturen. — Pars secunda Compoſitoria. (Vom Contrapunkt an ſich). Cap. I. Von den General-Reguln der Con- und Diſſonantien. — Cap. II. Von den Special-Reguln der Conſonantien. — Cap. III. Von den Special-Reguln der Diſſonantien. — Cap. IV. Von der Compoſition verſchiedener Arten und Sorten.

***) Vollkommener Capellmeiſter S. 134 ff.

punktiſchen Bildungen und Conſequenzen: das Alles ſind für unſere Kunſtübung ausſchlaggebende und grundlegende Dinge, von denen Mattheſons Schulweisheit ſich noch nichts hat träumen laſſen. Gleichwohl behandelt er die obenangedeuteten Stoffe in ſeiner geiſtreichen Ausdrucksweiſe dem alten Vorurtheil gegenüber ſo freiſinnig und weiſt auf manche Seiten des herkömmlichen Wuſtes ſo klar und überzeugend hin, daß ein vielſeitiges Aufſehen, welches das Neueröffnete Orcheſtre in weiten muſikgelehrten Kreiſen erregte, ſehr begreiflich erſcheint. — Uebrigens trat er mit dieſem erſten lehrhaft-polemiſchen Werke nicht ohne Befangenheit und Schüchternheit der Oeffentlichkeit entgegen. Er ſuchte Deckung unter dem Schilde einer der erſten Autoritäten ſeiner Zeit. Dem dritten Theil des Werkes *) iſt nämlich ein Gutachten Reinhard Keiſers angehängt, „Kurtze Anmerkungen", in welchen dieſer zwar nicht in allen Punkten mit dem Verfaſſer übereinſtimmt, namentlich es — wohl im Hinblick auf die eigenen (Keiſers) Leiſtungen — nicht zugeben will, daß die Muſik in Verfall gerathen ſei, aber ſeines übrigen Inhaltes wegen das Buch warm empfiehlt. Bemerkenswerth in der Art ſeiner Empfehlung iſt Keiſers patriotiſcher Beweggrund. Das Werk — ſo hebt derſelbe hervor — habe zwar in Cariſſimi und Berardi Vorgänger gefunden, es ſei aber von einem „Preißwürdigen Teutſchen Lands-Mann verfaßt, dem es hierinnen noch keiner zuvorgethan". —

Nach dieſer Aeußerung läßt ſich ſchließen, daß die im Neueröffneten Orcheſtre entwickelten Lehrſätze und Anſchauungen auf die Zeitgenoſſen den Eindruck der Neuheit machten. Erklärte Anhänger des alten Syſtems, gegen welches Mattheſons Werk die Spitze ſeiner ablehnenden Kritik kehrte, wurden ſtutzig. Und ſie zählten Autoritäten in ihren Reihen, wie den hochberühmten Verfaſſer des Gradus ad Parnassum, J. J. Fux in Wien, und andere namhafte Tonlehrer. Mattheſon dagegen mochte als Sänger, Informator

*) Pars tertia judicatoria, Wie eines und anderes in der Muſic zu beurtheilen. Drei Capitel „nebſt Supplementum« (Nachträge zu den erſten Theilen) und „Unterſuchung der Frage, ob die Music oder Mahlerey höher zu achten". Gelehrte Erörterungen ſolcher müſſigen Rangſtreitigkeiten und Intereſſen kennzeichnen recht eigentlich die Leere und Oede wie den Ungeſchmack des Ideenkreiſes, in deſſen Athmoſphäre ſich die gelehrte Welt jenes Zeitalters wie in ihrer Lebensluft bewegte. Von ähnlichen Unterſuchungen finden ſich faſt in allen Schriften Mattheſons und Anderer Proben und Muſter vor.

und Verfasser von Opern und Musikstücken außerhalb hamburgischer Kreise bereits genannt und gekannt sein, als musikalischer Gesetzgeber trat er zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit und konnte seinen Neuerungen durch das Gewicht der Autorität seines eignen Autor-Namens Nachdruck zu geben so wenig hoffen, daß er es selbst für nothwendig erachtete, seinem Werk das Porträt und den glänzenden Namen der allbekannten Gräfin Aurora von Königsmarck wie einen Herold vorauszuschicken und Reinhard Keisers Gutachten als Geleitsbrief und Epilog ihm folgen zu lassen. Doch selbst so kluge Vorsichtsmaßregeln vermochten es keineswegs zu verhüten, daß dieses Werk eines freisinnigen Neophyten der Tonlehre alsbald im conservativen Lager viel Staub aufwirbelte. Einer der Ersten, der, von Mattheſons kritischer Lanze im tiefsten Herzen getroffen, zur Attaque blies, war einer seiner alten Lehrer, dessen Namen zu verschweigen Mattheſon indessen Pietät und Takt genug bewies. Auch kam es nicht zum Federduell mit diesem Gegner. Ein hartnäckiger Kampf dagegen entspann sich zwischen Mattheſon und anderen Widersachern, ein Kampf, der erst im Jahre 1725 zum Friedensschluß führte, in welchem Mattheſon der Siegespreis zufiel. Mit Uebergehung aller Schulfragen die Hauptphasen jener zwölfjährigen Action hier zu vergegenwärtigen, erscheint aus verschiedenen Ursachen empfehlbar und lohnend genug. Zum Verständniß des Mannes, seiner Art und seiner Verdienste um die Tonkunst wird sich dabei mancher Beitrag mittheilen lassen. Auch auf Mattheſons Kunstgenossen und Zeitalter wird hie und da ein Streiflicht fallen.

Mitten aus dem heiligen römischen Reich deutscher Nation, aus der damals unter kurmainzischer Oberhoheit stehenden Feste Erfurt kam der erste öffentliche feindliche Anprall gegen das Neueröffnete Orchestre, den zu pariren und zurückzuweisen Mattheſon nicht säumte. Johann Heinrich Buttstedt (alias Buttstett) hieß der Held, der seine Lanze für die Guidonische Solmisation einlegte, deren heikles mi-fa von Alters her bei der Stilisirung des sogenannten Comes im fugirten Satz so absonderlich gute Dienste leistete. Buttstedt war als Contrapunktist und Organist aus der Schule des vortrefflichen Johann Pachelbel seinem Hamburger Gegner ohne Zweifel überlegen. Seine Choral-Variationen, seine Präludien und Fugen in der 1713 und 1716 veröffentlichten Sammlung „Musikalische Kunst- und Vorrathskammer“ u. A. m. hatten

ſeinem Namen unter den Kunſtgenoſſen ſeiner Zeit hohe Achtung und guten Klang erworben. Im „Harſt“ mit der Feder dagegen war er dem norddeutſchen Angreifer des Aretiniſchen Blockhauſes nicht entfernt gewachſen. Und die ſchneidige Schlagfertigkeit desſelben mochte wohl eine größere Zahl Ueberläufer aus jener Verſchanzung zu ſeiner Fahne herüberziehen, als die Ueberzeugung von der Zweckmäßigkeit und Vorzüglichkeit der Neuerungen, welche er ſo eifrig und erfolgreich zu verfechten verſtand. Buttſtedt ſtarb 1727 zu Erfurt, wo er ſeit 1687 in verſchiedenen Kirchen, zuletzt in der Haupt- oder Predigerkirche den Dienſt an der Orgel verſehen hatte. Das Werk, welches in lehrhaften und polemiſchen Sätzen mit 26 Notenbeilagen Mattheſons 1713 erſchienenes Buch bekämpfte, wurde zu Erfurt ohne Angabe des Jahres gedruckt. Schon 1717 erſchien Mattheſons Antwort. Darnach veröffentlichte Buttſtedt ſeine Vertheidigung des Guidoniſchen Syſtems in einem der Zwiſchenzeit angehörenden Jahre*). Schon der breite Titel kündigt ſeinen Quartanten von 176 Seiten als eine direkt gegen das Neueröffnete Orcheſtre gerichtete Streitſchrift drohend an. Er lautet:

»Ut, re, mi, fa, sol, la, Tota Muſica et Harmonia aeterna, oder (NB) neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Muſices, entgegengeſetzt dem neueröffneten Orcheſtre“ u. ſ. w. 2 Theile. Erfurt bei Otto Fr. Werthern.

Im erſten Theil ſucht Buttſtedt die irrigen Meinungen »in ſpecie de Tonis seu Modis Muſicis« zu widerlegen, die er in den Anſchauungen „des Herrn Authoris des Orcheſtre“ entdeckt zu haben glaubt. Im anderen Theil vertheidigt er die »Solmisatio Guidonica« und ihren Nutzen. Endlich beweiſt er, in einem dem Modegeſchmack dargebrachten Huldigungsakt, ſich als vollkommenen »Galant Homme« durch eine angehängte Speculation über die unzweifelhafte Wahrſcheinlichkeit, daß man dereinſt im Himmel genau nach den Grundſätzen Guidos muſiciren werde! — —

Mattheſons Entgegnung, die nicht lange auf ſich warten ließ,

*) Nach C. F. Beckers Syſtemat.-chronol. Darſtellung d. muſikal. Literatur (Leipzig 1836) in dem Zeitraum von 1714 bis 1716. Hiernach iſt die Angabe des Univerſ.-Lexikons der Tonkunſt, herausgegeben von G. Schilling, zu berichtigen, welche in der Edition von 1835, II. Bd., 1717 als Jahr der Veröffentlichung bezeichnet.

war aus mehr als einer Ursache sehr dazu angethan, die bereits angefachte Erregung zu verallgemeinern und zu schüren. Sie erschien, wie bereits erwähnt, 1717 zu Hamburg „bei Schiller" unter dem Titel „das beschützte Orchestre oder desselben zweyte Eröffnung" u. s. f. Was die Leser dieses Buches zunächst überraschen mußte, war die gegen Buttstedt geschleuderte ehrenrührige Anklage, er sei durch fremdes Geld zur Herausgabe seiner »Tota Musica« gedungen worden. Ein Beweis der Wahrheit dieser Verdächtigung hat sich ebenso wenig auffinden lassen als ein Versuch Buttstedts, sie zu widerlegen und Mattheſons Behauptung aufzuklären. Demnach scheint Buttstedt dieselbe stillschweigend als zutreffend eingeräumt zu haben. Denn wir erfahren durch Mattheſon nicht nur, daß jener später noch in höflichster Form mit ihm correspondirte, sondern aufs Ausführlichste auch, was er zu seiner persönlichen wie zur Rechtfertigung seines vertheidigten Kunststoffes ihm geschrieben. Bald mehr davon! —

Mattheſons Triumph über seinen vermeintlichen endgültigen Sieg, den er mit seinem Beschützten Orchestre über die Gegner erfochten zu haben wähnte, war, wie sich später ergab, verfrüht. Trug das Werk auch seinen Theil dazu bei, „die musicalischen Wissenschaften vom Schulstaub tüchtig säubern" zu helfen und das „lange (d. h. seit langem) verbannt gewesene ut, re, mi, fa, sol, la" in seiner ferneren Haltbarkeit empfindlich zu erschüttern, so war die Hoffnung doch zu sanguinisch, welche ihn veranlaßte, Buttstedts »Tota Musica« durch ein Wortspiel für „Tote Musik" zu erklären und ihr „unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen Modorum, als ehrbarer Verwandten und Trauerleute" ein Epitaphium und Epicedien zu weihen. Das Grabdenkmal, in Kupfer gestochen, ist dem Werke vorausgeschickt. In Ausführung und Allegorie unterscheidet sich diese Kupfertafel in nichts von ähnlichen Leistungen der Malerei »à la mode«. Das steife verschnörkelte Monument zeigt eine ebenso eckige Platte mit der Inschrift »SolMiSatio«. Darüber erhebt sich eine pyramidalische Spitze, geschmückt mit dem Relief eines Mönchskopfes, der durch die verschlungenen Initialen G und A als Guido Aretinus deutlich genug gekennzeichnet wird. Zu beiden Seiten der Pyramide sind je drei rauchende Opferschalen angebracht, links mit der Inschrift Ut, Mi, Sol, rechts mit Re, Fa, La charakterisirt. Auf den Stufen des Denkmals, deren unterste

einen beziehungsvollen lateiniſchen Hexameter weiſt, kauert ein betrübter Engel, auf deſſen hocherhobener Pergamentrolle man die Worte lieſt: Stilus ligatus. Pappelbäume, welche 6 zur linken, 6 zur rechten den Zugang zum Monument begrenzen, tragen die Namen der alten Kirchentöne »Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius, Ionicus« (links), »Hypodorius, Hypophrygius« u. ſ. f. (rechts). Zwei Baumſtümpfe, die unten liegen, ſind als Allegorien des »Hyperaeolius und des Hyperphrygius« dargeſtellt. Als Epicedium folgt dieſer ſchönen ſteifen Kupfertafel folgendes

Sonnet
Auff das Titel-Kupffer.

Sechs Sylben/ die vorlängſt durch's ABC verdrungen/
Sind hier mit Sang und Klang in's finſtre Grab gelegt.
Ihr Vater/ den der Todt/ ſammt ſeiner Kunſt/ verſchlungen/
Hat faſt ſechs hundert Jahr der Welt Verdruß erregt.
Es war die ſechſte Zahl/ die ihn dazu bewegt/
Da alle Menſchen ſonſt mit ſieben Noten ſungen;
Doch weil ihm dieſer Streich ſo lange Zeit gelungen/
Iſt auf der Kinder Grab ſein Bildniß hier geprägt.
So komm ihr nicht/ mein Freund/ mit ABC zu nah;
Soll aber noch ein Dienſt den Knochen Luſt erwecken/
So ſeufftz' ein heimliches: ut re mi fa ſol la.
Inzwiſchen hoffe nur kein frölichs Wiederſehen/
Weil ſolche Todten bloß aus Einfalt auferſtehen.

Im Verlauf des Werkes krönt der Verfaſſer einen Haupttheil der Abfertigung, die er Buttſtedts Sätzen angedeihen läſſet, noch mit folgenden ſpaßhaften Knittelreimen:

| | |
|---|---|
| Die Schildwach Ut | Und Burſche Fa |
| Iſt ganz caput: | Verrecket da; |
| Gefreytem Re | Calfactor Sol |
| Thut nichts mehr weh; | Stirbt raſend toll; |
| Der arme Mi | Du lahmer La |
| Verſchmachtet hie/ | Dein End' iſt nah. |

War es ein wohlberechneter Fechterſtreich, die Lacher auf ſeine Seite herüberzuziehen, ſo beſtach er ohne Zweifel eine große Menge

seiner ernsteren Leser durch den Glanz hochberühmter Namen, denen er das Beschützte Orchestre mit den schmeichelhaftesten Lobeserhebungen „zuschrieb", das heißt widmete. Es sind die Namen von zwölf der meistgeschätzten Musiker jener Zeit und an der Spitze derselben derjenige eines vielvermögenden Gönners und Freundes der musikalischen Wissenschaft, welche mit allen volltönenden Titeln dem Werke pomphaft voranmarschiren. Anführer ist der dänische General-Kriegscommissär George von Bertuch. Die bekanntesten des von ihm angeführten musikalischen Piquets sind folgende: Joh. Jos. Fux, Joh. David Heinichen, Georg Fr. Händel (Mattheson schreibt ihn dermalen noch Hendel), Reinhard Keiser, Joh. Kuhnau (Bachs Vorgänger im Cantorat der Leipziger Thomasschule), G. Ph. Telemann, „der liebe, ehrliche Johann Theile" (Verfasser der ersten am 2. Januar 1678 auf dem Hamburger Schauplatz am Gänsemarkt aufgeführten Oper „Adam und Eva"), „welcher billig so wohl an Alter/ als Erfahrung in re compositoria, mit Ehren/ aller Capellmeister Vater heissen kann",*) u. A. m. Daß Joh. Seb. Bachs Name hier fehlt, ist begreiflich genug. Bach lebte zu dieser Zeit in Weimar, wo er als herzoglicher Concertmeister fungirte. Der Ruf eines tüchtigen Mannes — Mattheson nennt ihn später einmal einen „hodiernen Praktikus" — verband sich zwar schon damals mit seinem Namen, doch zu den Autoritäten, wie der Gegner Buttstedts sie für seine Zwecke suchte, konnte er füglich Bach noch nicht zählen. Später erwähnt er ihn in erster Linie unter den Musikern, welche die deutsche Tonkunst zu hohen Ehren gebracht hätten.

Dem erwähnten Areopag nun hatte Mattheson die schwebende Streitfrage zur Entscheidung vorgelegt. Wie er ihre abgegebenen Vota später benutzte, wird sich unten zeigen. Von besonderem Interesse ist die Widmungsschrift an jene Schiedsrichter noch, weil wir aus ihr erfahren, daß Mattheson damals (1717) schon Vorbereitungen zur Verwirklichung seines Wunsches und Plans getroffen hatte, eine Sammlung autobiographischer Notizen seiner Kunstgenossen jener Zeit herauszugeben, wie sie erst 1740 unter dem Titel „Grundlage einer Ehren-Pforte" erschien. 1717 hatten bereits fünf der namhaft gemachten Musiker ihm ihr »curriculum vitae« eingesandt.

*) cf. Mattheson, Exemplarische Organisten-Probe. Hamburg 1719, S. 117.

Das Beweisverfahren auch in Buttſtedts »Tota Musica« ſteht ganz auf der Höhe ſeiner Zeit, die, wo es ihr an Gründen fehlte, Autoritäten ins Feld führte. Mit der Wahl ſeiner Gewährsmänner nun hatte Buttſtedt kein ſonderliches Glück. Und darunter litt ſein Anſehen als Gelehrter von Beleſenheit und Gründlichkeit nicht wenig. Er berief ſich auf Zeugniſſe eines leichtgläubigen Tonlehrers aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, des Athanaſius Kircher († 1680), dem der Makel anhaftete, ſich zum Oeftern haben myſtifiziren und lächerlich machen zu laſſen. Wegen ſeiner kleinen komiſchen Figur nannte man ihn „das Mäuschen". (G. W. Fink.) Mattheſon ſtellte dieſem Gewährsmann ſeines Widerſachers verſchiedene ältere Autoritäten, unter ihnen Seth Calviſius, gegenüber, welche die Mängel und Schwierigkeiten der Solmiſation bereits 50 und mehr Jahre vor Athanaſius Kirchers Vertheidigung derſelben erkannt und bekämpft hätten. Den älteſten, der den im Hexachord fehlenden ſiebenten Ton der natürlichen Scale wieder hinzugefügt und denſelben »bi« getauft habe, nennt Mattheſon Erycius Puteanus, das iſt „van der Putten", geboren zu Venlo in Geldern 1574, geſtorben 1646 als Gouverneur von Löwen im Dienſt eines Erzherzogs Albrecht. Das Hauptwerk dieſes vergeſſenen oder unbekannt gebliebenen Muſikgelehrten erſchien 1602 (im Geburtsjahr Athanaſius Kirchers) und führt den geſuchten Titel »Musathena«. — Die weiteren Formalien und Materien des Streites müſſen hier übergangen werden. Zu bemerken erübrigt noch, daß Mattheſon trotz aller Entſchiedenheit ſeiner Kampfweiſe dem Gegner die Schonung widerfahren läßt, nie ſeinen Namen anzuführen. Doch ſind die Hindeutungen auf Erfurt verſtändlich genug, um jedem Zweifel an der Identität der Perſon bei wohlunterrichteten Leſern, die Buttſtedts Schrift kannten, genügend vorzubeugen. Bald erhielt Mattheſon denn auch Zuſtimmungs-Adreſſen nicht bloß *nach* dem Erſcheinen des „Beſchützten Orcheſtre", ſondern ſchon *vorher*, mit Ermunterungen, den Gegner in Erfurt „mit ſeinen verroſteten Reguln abzuweiſen, wie er es verdiene, anderenfalls andere ſich deſſen unterſtehen würden".

Daß Mattheſons und ſeiner an Zahl inzwiſchen ſehr gewachſenen Geſinnungsgenoſſen Hoffnung, die Sache der alten Satzung ſei mit ihrer förmlichen Beſtattung aus der Welt geſchafft, eine verfrühte geweſen ſei, ſollte ſich bald genug zeigen. Vorderhand

wollte Buttstedt seine erlittene Niederlage noch keineswegs einräumen. Am 1. November 1720, vier Jahre nach Veröffentlichung des „Beschützten Orchestres" und nach einem inzwischen geführten Briefwechsel mit Mattheson, überraschte Buttstedt diesen mit einem handschriftlichen Sendschreiben („Missive") im Umfang von 15 Bogen (121 Seiten), an dessen Spitze er zwar erklärt, er sei durchaus nicht Willens, eine Widerlegung der neuen Lehrweise zu versuchen, sondern wünsche nur „seiner eigenen Besserung halber" über einige Punkte aufgeklärt zu werden, die ihm in den Schriften Matthesons, welche er übrigens „hoch aestimire", dunkel geblieben seien: doch widersprachen dieser Erklärung so viele Spöttereien, Stichelreden, Anzüglichkeiten, ja persönliche Verunglimpfungen, die dem Verfasser des Sendschreibens aus der Feder geflossen, daß seine „Lernbegierde" von Antagonismus schwer zu unterscheiden war. Wolle Herr Mattheson die Fragen „in dero drittem Orchestre, oder mir in specie beantworten, steht alles in dero plaisir," so schließt der begleitende Brief. „Das ist — erläutert Mattheson — Sie können es nehmen, wie Sie wollen. Es sey darum! Lange geborgt ist nicht geschenkt." —

In Hoffnung, diesem Opponenten würde inzwischen die Lust zu einer öffentlichen Abfertigung vergehen, hielt Mattheson vier Jahre mit einer solchen zurück, da eine weitere Erklärung von „dem guten Freunde in Erfurt" nicht erfolgte, derselbe aber Matthesons längeres Schweigen zu Ungunsten der Sache, welche dieser verfocht, hätte auslegen können. — Obwohl der Name desselben von Mattheson auch bei seiner, in der „Lehrreichen Meisterschule" (Critica musica II. VI. 1725) ertheilten Beantwortung jener Fragen discret verschwiegen wird, wie Mattheson in Behandlung von „Realien" es sich zur Pflicht gemacht, scheint es doch unbedenklich, Buttstedt als Verfasser jenes Missive zu identifiziren. Nennt ihn doch Mattheson seinen Opponenten aus der Zeit des Erscheinens des Neueröffneten Orchestres und dessen zweiter Eröffnung; bezeichnet dieser sich selbst doch als Organisten zu Erfurt; verrathen doch die aus dem Missive angeführten Sätze nicht bloß die Anschauungsweise Buttstedts, sondern auch seinen ungelenken Ausdruck, seine Vorliebe für falsch verstandene Wörter aus dem Lateinischen und anderen fremden Sprachen, wie diese Dinge in Buttstedts »Tota Musica« seinen Lesern überall entgegentraten! — Was die Identität in Zwei-

ſel zu ziehen dennoch geeignet ſcheinen könnte, wäre die gelegentliche Aeußerung Mattheſons (a. a. O.): „Mein Erfurter hatte noch mit mir durch die Finger geſehen, ja, ſogar die regulas ſpeciales gelobet, die doch mein itziger nicht frey ausgehen läſſet.“ Im Zuſammenhange der Art der Abfertigung, welche dem Gegner widerfährt, ſcheint die Gegenüberſtellung „des Erfurter und itzigen“ Angreifers nur gewählt zu ſein, um die Unſicherheit ſeines Urtheiles zu kennzeichnen, nach welcher er „jetzt“ — vier Jahre nach Veröffentlichung des Beſchützten Orcheſtres — bemängelte, was er zuvor gelobt hatte.

Die Möglichkeit, daß der „itzige“ Angreifer nicht Buttſtedt, ſondern ein neuerer Opponent geweſen, iſt ungeachtet aller ſonſtigen Gegengründe nicht ausgeſchloſſen. In dieſem Falle bewieſe dieſelbe nur, daß es an Gegnern dem Hamburger Reformer nicht mangelte. Erwähnt er doch ſelbſt noch einen ſolchen aus Hildesheim. Andere werden noch im Folgenden hervortreten.

Das von dem „itzigen, lernbegierigen“ Widerſacher erwähnte „dritte Orcheſtre“ erſchien ein Jahr nach dem Eintreffen des Erfurter Sendſchreibens. Die Ankündigung, auf welche dasſelbe ſich bezieht (ſ. oben), war ſchon 1719 erfolgt. In dieſem Jahre hatte Mattheſon das Manuſcript des Werkes bereits in den Hauptſachen vollendet. Allem Anſchein nach aber erfuhr der Text vor dem Druck nachträglich Aenderungen und Ergänzungen, wie auch der Titel in einzelnen Details von der Ankündigung (Exemplar: Organiſtenprobe. 1719. S. 115 d. Theoret. Vorbereitung) nicht unweſentlich abweicht. Der Titel lautet:

„Das forſchende Orcheſtre, oder desſelben dritte Eröffnung, darinn Senſus vindiciae et Quartae blanditiae, das iſt: der beſchirmte (urſprünglich hieß es „der vertheidigte“) Sinnen-Rang und der ſchmeichelnde (urſpr. „der verdächtige“) Quarten-Klang — — — sana ratione et autoritate unterſuchet und vermuthlich in ihr rechtes Licht geſtellet worden. Hamburg, bey Benjamin Schiller. 1721.“ (12. 789 Seiten.)

Da die Quart (das alte Mi-fa) in dem ganzen Streit überall den Zankapfel darſtellte, ſo hoffte Mattheſon dieſen aus der Welt zu ſchaffen, indem er ihm einen ausführlichen Abſchnitt ſeines ſtarkleibigen Buches widmete. Weiteren breiten Raum nimmt die Kritik der beiden griechiſchen Schulen der Canoniker (Pythagoras) und

Harmoniker (Aristoxenos der jüngere) ein. Die Canoniker bestimmten die Tonverhältnisse nach einem mit Hülfe des Monochords berechneten akustisch-mathematischen „Canon". Die Schule des Aristoxen dagegen behauptete, in musikalischen Dingen müsse das Ohr, nicht die Zahl, oberster Richter sein. Daß Mattheson sich dieser jüngern Richtung seinen Gegnern gegenüber anschloß, ist leicht zu vermuthen.

Vor der Veröffentlichung des „forschenden Orchestres" hatte der fleißige Mann schon wieder ein lehrhaftes, bereits wiederholt berührtes Werk, „die exemplarische Organistenprobe. Hamburg 1719". (4.), herausgegeben, welches, insofern es den Gebrauch aller transponirten Tonarten inaugurirte und in einer „Theoretischen Vorbereitung" die übrigen einschlagenden Streitfragen zum Theil erörterte, zu den Actionen dieses Feldzuges mitgezählt werden darf, wenn es auch nicht direkt gegen einen bestimmten Angreifer seine polemische Spitze richtete. Das Werk erschien später (1731) in andrer Gestalt unter dem Titel „Große Generalbaß-Schule" und enthält praktische Details, die für die weitere Entwickelung der musikalischen Formen grundlegend geworden sind.

Der Guidonische Streit, den Mattheson mit Hinblick auf seine Anfänge als „Orchesterprozeß" bezeichnete, nahm öffentlich und im privaten Briefwechsel seinen lebhaften Fortgang. Mochte Mattheson manchmal in gelinde Verzweiflung gerathen über die Hartnäckigkeit, mit der seine Gegner an überlebten Satzungen und Vorurtheilen festhielten, sein Muth und seine Energie, diese zu bekämpfen, verließen ihn nicht. Der Gegendruck machte seinen Geist vielmehr nur elastischer und fruchtbarer. Den bisherigen Gegnern gegenüber bewies er persönlich die größte Schonung und Mäßigung, deren er bei der Leidenschaftlichkeit seines Temperamentes fähig war. Als sich aber 1721, im Jahre der Publication des Forschenden Orchestres, ein süddeutscher Widersacher aus dem römisch-katholischen Lager mit mehr Anmaßung als Geschick und gelehrter Gründlichkeit wider ihn erhob, da riß der Faden seiner Geduld und er drang mit so vernichtenden Keulenschlägen auf den vorwitzigen schwachen Gegner ein, daß die Gewalt seiner zermalmenden Kritik und classischen Derbheit in der Geschichte der kritischen Literatur kaum ihres Gleichen gefunden hat.

Zur Charakteristik dieses unglücklichen Angreifers genügt es,

den breitſpurigen Titel ſeines Folianten wenigſtens theilweiſe hier folgen zu laſſen. Derſelbe lautet:

Academia Musica-poetica bipartita, oder hohe Schul der Muſicaliſchen Compoſition, in zwey Theil eingetheilet. Per diviſiones, definitiones, regulas univerſales et particulares, explicationes, limitationes et objectionum ſolutiones etc./ mit emſiger Unterſuchung aller/ zu dieſer hohen Wiſſenſchaft dienlichen/ Materien und Umſtänden/ auch Vermeidung aller unnöthigen Weitläuffigkeiten etc./ nach des Welt-berühmten Herrn Johann Caſpar Kerlls/ weyland geweſenen Chur-Bayriſchen Hoff-Capellmeiſters/ und anderer approbirten Classicorum tradition/ getreulich/ auch mit beſonderem Fleiß beſchrieben, und durchaus mit Exemplis wohl erläutert/ um dem vortrefflichen Herrn Mattheſon ein mehrers Licht zu geben und denen à la modiſchen herumfladdernden Componiſten den gebahnten ebenen Weg zum Parnasso zu weiſen, im Druck hervorgegeben durch Franciſcum Xaverium Murſchhauſer/ tabernensem Alſatam/ des Churfürſtl: hochanſehnl: Unſrer Lieben Frauen Collegiat-Stiffts in München Musicae Directorem. Erſter Theil, welcher handelt u. ſ. w. u. ſ. w.

Der Titel enthält, wie man ſieht, nicht nur eine allgemeine und zum Schluß folgende, hier übergangene, ſpecielle Inhalts-Angabe, ſondern auch autokritiſche, polemiſche und autobiographiſche Eröffnungen. Da die Anſpielung auf den Gradus ad Parnassum von Joh. Joſ. Fux den Bildungsgang und die Ziele des Autors klar genug kennzeichnet, ſo kann der Leſer nach Kenntnißnahme dieſes Titels einer tieferen Einſicht in die Ausführungen des Textes ſehr wohl entrathen. Komiſch wirkt die Verſicherung, „unnöthige Weitläufigkeiten“ vermieden zu haben. Und wer „den vortrefflichen Herrn Mattheſon“ kannte, den mochte, wenn er ein mitleidiges Herz hatte, die gegen denſelben geſchleuderte Invective des Titels wohl mit banger Beſorgniß für den unbeſonnenen Autor dieſer „hohen Schul“ erfüllen. Später erfuhr Mattheſon, der inſultirende Ausfall rühre urſprünglich gar nicht von Murſchhauſer her, ſondern ſei vom Verleger Wolfgang Endters zu Nürnberg (wo das Werk durch Joh. Ernſt Adelbulner 1721 gedruckt wurde) aus Gründen der Reklame eingeſchwärzt. Eine Rechtfertigung, zu welcher Murſchhauſer

durch Mittelspersonen von Mattheson aufgefordert wurde, erfolgte indessen nicht. Murschhauser nahm das Odium der „Hehlerei" mit sich ins Grab, da er, wie Mattheson mit Recht voraussetzt, von der Mitwisserschaft jenes „Buchführer-Streichs" nicht freizusprechen sein möchte. Murschhausers Tod erfolgte schon 1724 (nicht, wie im mehrerwähnten Schillingschen Univers. Lexikon steht, erst 1737). Hatte der Aermste sich seine Niederlage so sehr zu Herzen genommen? — Sein musikalisch-moralischer Tod war schon 1722 besiegelt durch Matthesons grobdräthige Abfertigung, welche den ersten Theil seiner Critica musica, ausgegeben im Mai gedachten Jahres, als Haupt-Text ausfüllt.

Die Critica musica eröffnet die Geschichte der musikalischen Journalistik. Das Werk erschien in monatlichen Ausgaben, kann deshalb, da es in dieser Form keine Vorläufer besitzt, als ältestes deutsches periodisches Fachorgan bezeichnet werden. Dasselbe erlebte 24 Monatshefte in 4°, die später gesammelt in zwei Bänden zu je vier Theilen (Partes) erschienen (1725). Die meisten dieser acht Theile umfassen zusammenhängende Materien, deren Ausführung drei, andere vier und zwei Monatshefte („Stücke") anfüllen. Jedes Heft hat einen Anhang, der Nachrichten über „merkwürdige Personen und Sachen" aus der laufenden Tagesgeschichte der musikalischen Welt mittheilt, welche für die Kunstgeschichte oft von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. Der vollständige Titel lautet:

> Critica musica d. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meinungen, Argumente und Einwürffe/ so in alten und neuen/ gedruckten und ungedruckten/ Musicalischen Schrifften zu finden; zur nützlichen Ausreutung aller groben Irrthümer und zur Beförderung eines bessern Wachsthumes der feinen harmonischen Wissenschaft, in verschiedene Theile abgefasset und stückweise herausgegeben. Hamburg im May 1722. Auf Unkosten des Autoris.

Der Prospekt des Werkes, der als „Vortrab" bezeichnet ist, erklärt sich über die Beweggründe des neuen literärischen Unternehmens. Der Verfasser hatte gehofft, „in dem wunderschönen musicalischen Garten das alte, tiefeingewurzelte Unkraut und Gesträuch mit aller Macht auszureißen. Aber siehe, da es kaum an einer Stelle rein ist, keimt schon an einer anderen Stelle das Aergerniß vom Frischen

heraus und richtet/ hier ſub ſpecie philoſophica/ dort ſub pelle modernae inſcitiae — ſi Diis placet — das alte Unweſen auf verjüngte Weiſe wieder an. Nun wolle der Herausgeber es einmal verſuchen, die Arbeit per intervalla vorzunehmen, ob vielleicht dadurch 'was beſſeres auszurichten ſei. Er zweifle daran nicht, weil man eher geneigt ſei, ein paar monatliche Bogen zu leſen, als ein ganzes Buch. Ein ſolcher ſtetiger Tropfenfall verſpreche das harte Geſtein eher löchericht zu machen." —

Wie Mattheſon ſeine kunſtkritiſchen Aufgaben im Sinne eines reformatoriſchen Berufs klar und ſicher ins Auge faßte und mit welchen Mitteln er ſie zu löſen ſuchte, das ſpricht er wiederholt rückhaltlos genug aus, um jedem Zweifler die Augen darüber zu öffnen. So ſagt er in der Critica musica einmal:

„Gott, der die Reformation ſeines Dienſtes dirigiret hat, derſelbe dirigirt auch die Reformation ſeines herrlichſten Geſchöpfes, der Muſic. Er hat zu beiden der Werkzeuge bedurft. — Welche ſind's geweſen? — Welche ſind es noch? — Welche müſſen es ſein? — Etwa ſtumme Hunde? — Toleranz-Geiſter? — Fuchsſchwänzer und dergleichen? — O nein! — Eifrige Männer gehören dazu, welche ungeſcheuet die Wahrheit ſagen. Wenn nun der Autor criticae um der Muſic Ehre willen eifert (ſo wie er es in allen ſeinen Werken gethan und ferner thun wird): ſo eifert er um nichts Geringeres, als um Gottes Ehre ſelbſt, welche durch ſchlechte Muſic verhunzet wird. Der Kampf für die Wahrheit aber kann kein Diſpüt genannt werden. Sie ſteht eben über allen Meinungsverſchiedenheiten. Man habe ihm vorgeworfen, mit einem Gegner, den er über verderbliche Irrthümer aufzuklären ſuchte, heftig diſputirt zu haben. Dieſes komme ihm vor, wie die Aeußerung eines Burſchen, der von ſeinem Herrn Stockprügel erhalten hatte, und dann erzählte, er habe ſich mit dem Herrn Baron weidlich herumgeſchlagen. Was Mattheſon von jeher zum Schreiben angetrieben, das ſei lediglich die unverfälſchte Liebe zur Wahrheit und rechten muſicaliſchen Wiſſenſchaft."

Hatten die wiederholten, gegen die von Mattheſon verfochtenen „Wahrheiten" gerichteten Angriffe von Seiten geachteter evangeliſcher Tonlehrer ſeine Leidenſchaften ſchon aufgereizt, ſo erbitterte ihn vollends der Gegner aus dem römiſch-katholiſchen Lager vorzugsweiſe dadurch, daß er es wagte, ihm, dem eifrigen Bekenner

Luthers, auf dem Titel seines Folianten zu eröffnen, er beabsichtige „dem vortrefflichen Herrn Mattheson ein mehrers Licht zu geben", und sich vermaß, ihn »in faciem libri bey so liederliche Gesellschaft der à la modisch-herumfladdernden Componisten hinzulogiren". Murschhausers Folianten („von nur vier Alphabeten" spottet Mattheson) werde niemand lesen, seinen Titel aber jedermann. Die erfahrene Ehrenkränkung und Murschhhausers Vermessenheit, ihm mehr Licht geben zu wollen, steigert seine Erbitterung im höchsten Grade. Aus dieser Gereiztheit erfloß sein Horazisches Motto »Parum claris lucis dare coget« des ersten Theils der Critica musica, wie dessen und der drei Monatshefte, die ihn bilden, gewählter sarkastischer Titel. In Erfindung origineller Collectiv-Titel wird er kaum von Jean Paul u. A. erreicht. Der angedeutete Titel seiner Ausfälle gegen Murschhauser lautet: „Die melopoetische Lichtscheere". Ihre drei monatlichen Ausgaben werden „Schneuzungen" genannt: Erste, zweite, dritte Schneuzung. Wenn im Text der Gegner ad absurdum geführt worden, setzt Mattheson mit fetter Schrift darunter: Geputzt! — Dreimal geputzt! — Viermal geputzt! — Am Eingang der „im May geschehenen ersten Schneuzung" rückt er mit folgenden keilschriftartigen Insinuationen seinem Angreifer zu Leibe:

„Er hat sich's endlich jammern lassen, dieser Gregorianische Tonkrämer, daß andre Leute im finstern Keller wohnen sollen, indeß er allein, mit dem herrlichsten Glanze, oben auf dem Parnasso zu prangen sich einbildet .... Damit des Rectoris magnivitii solcher hohlen Schule Einbildung ein wenig beschnitten werde, muß derselbe nicht ungütig nehmen, daß man ihm hiemit eine kleine, aber fein scharfe, mit gehöriger Spitze versehene Putzscheere einliefert, damit selbige sein mageres, ausgedörrtes, altes Tocht säuberlich schneuzen und zu guter Letzt, wenn's möglich, noch etwas weniges aufklären möge. — Ich — der ich dieses Instrument aus sonderbahrem Mitleiden für den, im dunkeln Thal wandernden Compositions-Schulfuchs ausgetheilet habe, bin zwar kein Eisenkrämer, Gelbgießer oder Klempner, daß einer etwa denken möchte, ich ließe Lichtputzen auf dem Kauffe machen: denn ich handle eigentlich en gros mit eisernen Stangen; aber, dem ungeachtet, bin ich erbötig, guten Freunden, die um dergleichen höchst-nöthiges Haus-Geräthe verlegen seyn sollten, auf Begehren, auch wohl um-

ſonſt, zu dienen. Das Lichtputzen iſt zwar eine ziemlich verächtliche Arbeit; wer kann aber leiden, daß die Lichter ſo lange Schuppen haben? Ich will allemal lieber ein Putzer (ornator, politor) ſeyn, als ein ſolches Licht."

Im Verlauf der Kritik der Murſchhauſerſchen Lehrſätze, von denen Mattheſon meint, dieſelben gehören viel eher in die unterſte Claſſe einer muſikaliſchen Trivialſchule als in eine Akademie, welche deren Autor in ſeiner Zueignungsſchrift an die Mitglieder des Münchener Domcapitels „aus Modeſtie als opus universale« berühmt, finden ſich wiederholt Auslaſſungen inneren Widerſtrebens gegen den zermalmenden Stil, zu welchem die ungeſchickten und anmaßenden Deductionen des Elſäſſers ſeinen klardenkenden Gegner aufreizen. Von den auf dem weitläufigen Titel angekündigten zwei Theilen war zu Oſtern 1721 nur der erſte erſchienen. Derſelbe behandelte nur die untergeordnetſten Materien der Tonlehre. Mattheſon bewies deshalb Mäßigung genug, indem er auf die Veröffentlichung des angekündigten zweiten Theils bis über die nächſtjährige Oſtermeſſe hinaus (Mai 1722) mit ſeiner Entgegnung an ſich hielt. Da aber bis dahin der zweite Theil nicht erſchienen war, ließ er ſeinem aufgeſammelten und geſteigerten Groll ohne Ziererei die Zügel ſchießen. Der erwartete Theil iſt, wie es ſcheint, auch ſpäter nicht erſchienen. Hatte Mattheſon das Licht des Münchner Collegiat-Stiffts Unſrer Lieben Frauen Muſikdirektors etwa ausgeputzt? — Seine Abfertigung ſchließt mit den folgenden Sätzen:

„Das Gregorianiſche Geplerre gehet keinen Evangeliſchen Organiſten, geſchweige Componiſten, die den Päbſtlichen Plunder lange verbannt haben, im geringſten 'was an. Man findet bei den alten Auctoribus, daß die Mulica, in dem verfinſterten Pabſtthum, eben wie das Wort Gottes, verhümpelt worden ſey. Daß ſie zu Herrn Lutheri Zeiten wieder in guten Flor und Aufnahme gekommen, bezeuget Prätorius. Solche papiſtiſche Hümpeley in der Music will nun der Bayeriſche Lichtſchmelzer wieder auf's neue einführen, und weiß ſich viel damit, nennt es ein hochwichtiges Werk, eine hohe Schule, und aus modeſtie gar ein opus univerſale. Es iſt ja gar was abſurdes, zerſtümmeltes und abgedroſchenes darum. In mehr als hundert Schmaber-Schrifften können romano-catholici, die deſſen benöthiget, überflüſſige Nachricht davon finden; was gehet das aber uns an? — Brauchen wir hier zu Lande eines ſolchen

Lichtes aus dem finstern Pabstthum? — Wir schlachten hier fette jütländische Ochsen, die uns das ganze Jahr mit bessern Kerzen versehen, als jene ‚hohe Schule'. — Eine Kuhmagd hatte eine hölzerne Leuchte, die an mehr als zehen Orten durchgebrannt war. Könnte ich itzund derselben habhaft werden, ich wollte sie gewiß auf die hohe Schule nach München senden, allwo sie der Autor Academiae leicht pro laterna magica ausgeben und finden würde, daß sie, obgleich eine verdorbene antiquité, doch alle seine Lichter an Glanz weit übertreffe. — Der Autor sehe sich vor, provocire mich nicht zum andernmahl, stecke mir ja kein Licht mehr an, sondern bereue, daß er mich auf eine solche freche Art, in faciem libri, bey so liederliche Gesellschaft hinlogirt hat. — Habe ich künftighin einen Freund an ihm, so hat er auch an mir desgleichen, und zwar ohne gleichen. Will er aber ferner mein Feind sein, so däucht mich, wider ihn und alle Autores rixae (Zänker) höre ich meinen Schutzengel also zu mir reden: Siehe, sie sollen zu Spott und Schanden werden, Alle, die dir gram sind. Sie sollen werden als nichts!" —

Glimpflicher als dieser Hader verlief ein neuer, wiewohl beiderseits in offenem Briefwechsel hartnäckig durchgeführter Handel über die sehr antheilwerthe stilistische Principfrage, ob das wahre Wesen der Tonkunst in den künstlichen Formen des Contrapunktes, speziell des Canons, oder aber in der freien Bethätigung origineller melodischer Erfindung zu suchen sei. Jene Meinung wird verfochten von Henrich Bokemeyer, derzeitigem Kantor der fürstlichen Schule zu Wolffenbüttel, vorher in gleicher Eigenschaft zu Husum und Braunschweig; gestorben zu Wolffenbüttel 1751. Mattheson dagegen forderte von der Tonkunst vor allen Stücken, daß sie das Herz zu bewegen suchen müsse, und das vermöge sie nur durch eine faßliche schöne melodische Form zu erreichen. „Was nützt mir — fragt er einmal — ein krebsgängiger Contrapunkt? Klingt die Melodie deswegen besser, daß man sie von hinten her singen, oder die oberste Stimme zur untersten machen kann?" —

Ohne auf diese principielle Streitfrage, welche noch heute ihre parteibildenden Einwirkungen auf die Vertreter der Tonkunst übt, näher einzugehen, möge doch darauf hingedeutet werden, daß die beiden strittigen Seiten der Frage in den Werken unsrer großen deutschen Tonmeister überall zu einer höheren Stileinheit verschmolzen erscheinen. Löst man sie selbständig von dieser ab, so

erſcheint das Streben nach neuen, ausdrucksvollen Melodien ebenſo einſeitig und unmuſikaliſch im Sinne des höchſten Schönheitsideales der Tonkunſt, als es die Beſchränkung der Erfindung auf reincontrapunktiſche Kunſtgärtnerei iſt.

Das Duell zwiſchen Bokemeyer und Mattheſon wurde in dieſem einſeitigen Sinne ausgefochten. Es ſpann ſich durch vier Monatshefte der Critica musica hindurch, welche „Schnitte" genannt werden mit Bezug auf den Collectiv-Titel: „Canoniſche Anatomie". Dieſelbe bildet den vierten Theil des Werkes. — Die beiden Gegner ſtehen einander in Sachen gründlicher Gelehrſamkeit, Beleſenheit, Schlagfertigkeit und Umſicht ebenbürtig und auf dem Boden wechſelſeitiger Hochachtung gegenüber. Dennoch fallen die Hiebe oft hageldicht, und auch Mattheſon hat zuweilen Mühe, die Ueberlegenheit, welche ſeine geiſtreiche, geübte Feder ihm verleiht, vor Bokemeyers ſcharfſinnigen Einwürfen und Inductionen aufrecht zu erhalten. Der Charakter des Duells wird endlich noch perfekter durch die Betheiligung ausſchlagertheilender Unparteiiſcher. Zur Herbeiziehung derſelben entſchloß ſich der kampfmüde Mattheſon, nachdem Bokemeyer eine für den Gegner bedenkliche, vermittelnde Wendung gemacht hatte, welche dem Kernpunkt der Entſcheidung des Principienſtreites ſehr nahe kam. Der Wolffenbütteler Cantor meint „ſchließlich, daß eine angenehme Melodey zwar an ſich eine große Schönheit habe, doch vermittelſt der harmoniſchen (d. i. contrapunktiſchen) Kunſt in ihrer Schönheit ungemein erhöhet werde, gleich einer Braut, die nebſt ihrem ſelbſteigenen Schmucke, in Begleitung der auf gleiche Manier geputzten Nymphen, doppelt und dreyfach ſchöner erſcheine." Mattheſon bleibt ihm zwar auch hierauf die Antwort nicht ſchuldig, er wendet u. A. m. auf die geputzte Muſik den Ausdruck „Putzen" an, den die Buchdrucker gebrauchen, wenn die Buchſtaben zu viel Farbe aufgenommen haben: aber damit der Streit ſein Ende finde, bringt er drei gewichtige Arbitria bei, von Reinhard Keiſer, Joh. David Heinichen und G. Ph. Telemann, welche denſelben zu Gunſten der „ſchönen Melodey" übereinſtimmend entſcheiden. Schließlich überraſcht Mattheſon ſeine Leſer mit dem triumphirend eröffneten Geſtändniß, daß er, der Sieger, von Bokemeyer ſich für bezwungen erklären müſſe. „Sollte wohl Einer meiner Leſer gedenken — ruft er aus — daß noch ein vierter Mann, nemlich der Herr Cantor Bokemeyer ſelbſt, dieſer Bekräfftigung (der drei Unparteiiſchen),

wider alles Vermuthen, auf das Bündigste mit beytreten wolle? — Ja, er will es thun, und zwar publice. Solchen Glauben habe ich wahrlich noch im ganzen musikalischen Israel nicht gefunden. Da mag es denn wohl heißen: Qui vincitur vincit." Nun läßt er Bokemeyers eigne „fast güldnen" Worte folgen, die dessen völlige Bekehrung zu Mattheſons Ansicht eingestehen. Zwischen beiden Männern knüpfte sich ein festes Freundschaftsband, das in gemeinschaftlicher Arbeit bis zu Bokemeyers Tode sich treu und wirksam bewährt hat. An Mattheſons gelehrtem Werke „Kern melodischer Wissenschaft" nahm Bokemeyer thätigen Antheil. Derselbe eignete sich eine musikalische Schreibweise noch im späteren Alter an, die Mattheſons grundlegende Anschauungen aufs klarste verkörperte.

Das oben erwähnte Sendschreiben (Missive) aus Erfurt (S. 252—40 ff.), für dessen Urheberschaft man wohl unbedenklich den Organisten J. H. Buttstedt verantwortlich machen darf, beantwortete Mattheſon nach seinem glücklich beigelegten Zweikampf mit Bokemeyer im sechsten Theil der Critica musica: „Die lehrreiche Meisterschule", wie oben eingehender berichtet wurde. Die verschiedenen Akte des Kampfes wider die Formgesetze der alten Guidonischen Tonordnung waren nunmehr zu einem für Mattheſon befriedigenden Ende gelangt. Durch einen wirksamen dramatischen Schluß aber verstand er es, seinen Sieg vor aller Welt zu besiegeln und zu krönen.

Im siebenten Theil*) seiner kritischen Zeitschrift trat er endlich hervor mit den begutachtenden Zuschriften der oben (S. 250—38) namhaft gemachten Autoritäten, denen er das Schiedsrichter-Amt in dem Verlauf des entbrannten Streites übertragen hatte. Schon 1719 hatte er zehn solcher Vota in Händen, die mit Ausnahme desjenigen vom Wiener Obercapellmeister J. J. Fux, dem Anhänger der alten Lehrweise, sämmtlich in Mattheſons Sinn lauteten. Unter diesen neun zustimmenden Entscheidungen hatte Mattheſon besonders die von Händel „zu seiner größten Vergnügung" empfangen. Diese französisch abgefaßte und andere zum Theil sehr eingehende und lesenswerthe Zuschriften hier einzuschalten, muß ich mir leider ver-

*) Die Orchester-Kanzley oder Gutachten, Briefe, Aussprüche, Untersuchungen etc. der ehemaligen Scheides-Männer beym Orchester-Prozeß. Drei Stücke, Nummer 18—20, betitelt „Convolute".

ſagen. Nur einige Sätze des Briefes vom alten, eitlen Fux in Wien mögen hier als Stilproben ſtehen. Mattheſon verband mit ſeiner Bitte um das Votum in Sachen des Orcheſter-Prozeſſes zugleich das Geſuch um autobiographiſche Notizen der Schiedsrichter, die er für ſeine Sammlung, „Grundlage einer Ehrenpforte", zu Nutz und Frommen der Muſikgeſchichte zu veröffentlichen beabſichtigte. Darauf bezieht ſich das Poſtſcript des Briefes, den Fux nach „Haumbourgue an der Elbe" dirigirte. Datirt iſt derſelbe, „Wienn, den 12. Januar. 1718." Das Poſtſcript lautet wörtlich: „Ich kundte vüll vortheilhafftiges für mich, von meinen Aufkhommen, unterſchiedlichen Dienſt-Verrichtungen überſchreiben, wan es nit wider die modeſtie wäre ſelbſt meine elogia hervorzuſtreichen: Indeſſen ſey mir genug, das ich würdig geſchätzt werde, CAROLI VI. erſter Capellmeiſter zu ſeyn."

Mattheſon wird nicht müde, ſein mehrfach erneuertes Geſuch noch einmal, zum vierten Mal zu wiederholen. Er erklärt dem Capellmeiſter Caroli VI. ſehr verſtändlich, daß es ſich nicht handele um eine Gefälligkeit, die er Mattheſons Perſon erweiſen, ſondern daß es ſich um einen Dienſt handele, den er der muſikaliſchen Kunſt und Geſchichte leiſten würde durch Mittheilungen aus ſeinem Leben, „facta et acta, die gar mit keiner Modeſtie ſtreiten und veritatem absque elogio enthalten." — Auch dieſes vierte und letzte Geſuch blieb ohne jeden Erfolg. Und aus der grundloſen, eigenſinnigen Weigerung des alten Fux iſt der Kunſtgeſchichte der Nachtheil erwachſen, daß die Nachrichten über Anfang und Ende des künſtleriſchen Erdenwallens jenes „Obercapellmeiſters dreier römiſcher Kaiſer deutſcher Nation" bis heute in undurchdringlichen Nebel gehüllt geblieben ſind.

In Bezug auf die eigentliche ſchwebende Streitfrage verhält Fux ſich gegen den Ketzer zu „Haumbourgue an der Elbe" nicht minder ablehnend. Er habe in Wien Knaben von 9 bis 10 Jahren gefunden, „welche die ſchwäriſte ſtükhe all' improviso wekh ſangen, welches doch ja nit ſein kunte, wan die Aretiniſche erfindung ſo voller jammer und Ellend wäre. Auch bleibt man in Italien, alwo ohne widerredt die vornembſten Singer hervorkommen, noch immer bey dieſer methode: und weillen Hamburg nit die gantze muſicaliſche Welt iſt, und nur alborten ſo beſchwärlich iſt, die ſingkunſt auf ſolche weiß zu erlernen, ſo laß ichs gar gern geſchehen,

daß man alldorten das ut re mi fa sol la zu Grabe tragen möge." Schließlich versichert er, „es koste ihm gar keine Mihe, sein assertum. daß die 24 modi keinen Grundt haben, clar vor die Augen zu legen, wan ich mit einem zu thun hätte, der kein esclave, und gar zu eingenommen wäre von seiner aignen Mainung." Mattheson antwortet u. A. „hinter dem Berge wohnen auch Leute, freilich in Ländern, die der welsche grosse Haufe auf der Kastraten-Landkarte vergebens suche. Uebrigens habe Mein hochgeehrter Herr mit einem zu thun gehabt in diesem Briefwechsel, der nichts weniger als ein Esclave weder seiner eignen, noch andrer ungegründeten Meinungen sei; der so frei geboren, so frei lebe und einer solchen freien Nation diene, daß bei ihm Sclaverei und böhmische Dörfer gleich unbekannte fremde Dinge seien; der deshalb den ihm beigelegten Titel mit aller Macht ablehne, einen Titel, der, ob er zwar nichts minder als pikant sei, doch, Teutsch zu sagen, etwas grob klinge." —

Die Acten des Orchester-Prozesses wurden geschlossen durch ein förmliches Leichen-Carmen eines Musikdirektors Joh. Christoph Roubenius aus Luckau, dermaliger Residenz der Markgrafen der Niederlausitz, der zu denjenigen Gesinnungsgenossen Mattheſons sich gesellt hatte, welche ihr Votum unaufgefordert einsandten. Aus den verhängnißvollen sechs Silben ut re mi fa sol la construirte Roubenius zunächst die anagrammatischen Wörter Fallis — rue — mota, die ihm das Thema zu folgendem klangvollen Distichon lieferten:

Lex rue Guidonis, fallis, sis mota Camœnis!
Mattheſon extinctor te antra ad atra fugat. *)

Dann folgt das Leichen-Carmen, das ohne Commentar schwer verständlich ist. Es lautet:

---

*) Man beachte die Siegesfanfare in dem »t'antr'ad atra«. — Zu deutsch etwa:

Fort, Guidonischer Zwang, verschone, du Falscher, die Muse!
Mattheſon, der dich bezwang, tritt mit Triumph dich in Staub.

## Zufällige Gedanken

über das von (Tit:) Herrn Mattheſon herrlich und mit Freuden/ zu Grabe gebrachte Aretiniſche/ ſechsköpfige Solmiſations-Monſtrum/ nach Anleitung der zweyten Eröffnung ſeines unvergleichlichen Orcheſtre abgefaſſet.

Hier werden auſſer allem Zweifel
Zur Gruft gebracht ſechs Plage-Teufel.
Darunter fande ſich ein blinder,
Das war der ärgſte Schalck und Sünder.
Der Aberglaub', ein Mönch, ein Frater
Sind hier als Mutter und als Vater;
Und dieſe gehen alle beyde,
Als Hauptperſonen, vor im Leide.
Zwölff Griechen ſind die Leichbegleiter,
Und zwey unächte Bärenhäuter.
Die Zeit führt nach ſechshundert Fahnen
Auch ſo viel Eulenköpf' als Ahnen.
Drauff kommt ein ſteiffer Orgelritter
Von Erfurt her, als Leichen-Bitter,
Dem folgen alle Grillenfänger;
Dann ſieben auserleſne Sänger,
Mit noch fünf loſen Kantorjungen,
Die unter zweyen Meiſtern ſungen;
Ein Octo war von Leich-Moteten:
Reiß uns von dieſen argen Kröten!

---

### Tröſtlicher Nachruf der Unbetrübten.

Ruht ewig hier verwünſchte Glieder!
Ein Thor und Narre ruft euch wieder.

---

Eine Vergleichung dieſes im Geſchmack der Zeit geſchraubten Carmens mit dem fließenden Sonett Mattheſons (S. 249—37) und der

Kupfertafel im Beschützten Orchestre (a. a. O.) wird die Metaphrase der Satire des Roubenius sehr vereinfachen. Ohne Weiteres ist die Bedeutung der sechs Plage-Teufel ut re mi fa sol la mit dem argen mi-fa verständlich. Die Eltern derselben, der an den Johannesgesang geknüpfte Aberglaube (S. 239—27) und der Mönch Guido von Arezzo, werden als die nächsten Leidtragenden gekennzeichnet. Die 12 griechischen Kirchentöne, mit den beiden zweifelhaften: Hyperaeolius und Hyperphrygius begleiten nun die bestatteten Leichen in die Grube. Sechshundert Jahre lang haben „Eulen" die Fahne der Solmisation hochgehalten, da erscheint zum Ueberfluß noch Buttstedt aus Erfurt mit seinem Anhange, um den sieben zur Octave abgerundeten neuen Tonstufen mit ihren fünf chromatischen Flexionen (fis, cis, gis, dis und b) im vereinfachten System des Dur- und Mollgeschlechtes den Krieg zu erklären, Neuerungen, die sie wie giftige Kröten perhorrescirten. — Die alte Tonordnung ist nicht wieder ins praktische Leben zurückgerufen worden. Aber ihre reichen modulatorischen Mittel haben seit Beethovens »Canzona in modo lidico« (im a-moll-Quartett op. 132) die Aufmerksamkeit neuerer hervorragender Tonmeister angezogen und diesen eine ergiebige Fundgrube harmonischer und melodischer Form-Entfaltung nahegebracht auf der Grundlage des vereinfachten Dur- und Moll-Systems mit seinem Quintenzirkel und harmonischen Einheitsprincip, um deren Sieg über abgelebte scholastische Satzungen Mattheson an seinem Theil als Kritiker und Tonlehrer keine geringen Verdienste sich erworben hat.

Als Begründer der periodischen Kunstkritik in Deutschland hat er fast 40 Jahre früher als Lessing bereits auch zur Klärung derselben in ihrem Verhältniß zur praktischen Kunstproduction Grundsätze aufgestellt, welche seinen Zeitgenossen in ihrem Buchstabenglauben durch die Neuheit seiner völlig davon losgelösten Anschauungsweise nothwendig überraschend erscheinen mußten. „Aus neuen Erfindungen entspringen neue Regeln. Aus den Regeln aber kommen keine neuen Erfindungen. Der *Genius* thut das Beste, das Meiste, ja fast Alles bei der Sache; nicht die *Kunst* (sc: Lehre), welche weiter nichts als eine Handlangerin abgibt." — Mit Grundsätzen wie diesen inaugurirte Mattheson die Nothwendigkeit einer, an der Hand der Form-Erweiterung schrittweise *zu entwickelnden* Lehre und Kritik.

Auch ſeine Auflehnung wider die bombaſtiſchen, für Muſik gereimten Texte und den Mißbrauch, der mit ſinnloſen Wiederholungen der Textworte und unzuſammenhängender Phraſen getrieben wurde, fällt in den Bereich ſeiner reformatoriſchen Beſtrebungen. Die ſpätere Kunſtübung iſt zwar wiederholt in geiſtloſen Formalismus zurückgeſunken, aber als Schumann in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" den Kampf dagegen wieder eröffnete, erneuerte er doch nur Reformbeſtrebungen, welche über hundert Jahre früher von Mattheſon ſchon gründlich und eifrig vertreten und verfochten worden waren.

Nicht minder lebhaft bekämpft Mattheſon eine Spezies der Kunſtgärtnerei, die zu allen Zeiten Pfleger und Anhänger gefunden hat, zu keiner Zeit aber ſchwunghafter in Aufnahme gebracht worden iſt, als in der Gegenwart. Früher war ſie bei Muſikern, welche das Weſen ihrer Kunſt begriffen hatten, unter dem Namen der „Tonmalerei" verrufen. Gegenwärtig nennt man dieſelbe Gattung „Programm"- oder „gedankenhafte" Muſik. Mattheſon ſpottet darüber, „man ſehe es an dieſen muſikaliſch vorgeſtellten Bataillen, bibliſchen und anderen Hiſtorien*), wie die Componiſten ſolcher Verſuche ſo trefflich incliniren, ſich an die Schalen zu halten, den Kern aber fahren zu laſſen. Gemalte Poeſie, oder poetiſche Malerei möge man dergleichen wohl nennen können; Muſikaliſches ſei aber gar nichts daran." — „Alles gewaltſame Weſen, darin heute zu Tage viele unfruchtbare Grillenfänger aus Mangel lieblicher Melodie eine häßliche Schönheit ſuchen; ingleichen alles Haſeliren, alle Gaukel- und Narren-Poſſen abhorrirt die Muſik, es gehört überall nicht in ihr Weſen (Systema)." — — „Welche Idee die Leute ſich wohl bei ſolcher Muſik von der Hölle machen müſſen, wenn ſie ſehen und hören, daß es dort ſo luſtig hergehe? — Die Furcht vor einer ewigen Vergeltung, die nur noch bey wenigen Menſchen vorhanden, werde dadurch völlig ausgetilgt und gläubigen Seelen ein groß Aergerniß gegeben!" —

Mattheſons Kunſtanſchauung mochte wohl den Einflüſſen der Wolffſchen Schule, welche Alles, auch das Schöne, unter dem Geſichtspunkt ſeines „ſonderbahren Nutzens" oder ſeiner praktiſchen Zweckdienlichkeit zur Beförderung des äußerlichen Behagens und Wohlbefindens beurtheilte und abſchätzte, ſich nicht völlig entziehen.

*) Bibliſche Hiſtorien für Clavier von J. Kuhnau waren derzeit vielfach beliebt.

Wenn er aber bei Abfassung einer Melodie „eine Gemütsbewegung als Hauptzweck" setzt*), so betont er hier doch nicht den Werth des Kunstwerkes nach Maßgabe dieses „Zwecks", sondern lediglich seiner Wirkung nach. Den Werth des Kunstwerks sucht er vielmehr in der „innerlichen Güte" desselben, die er auch über die darauf verwendete „äußerliche Arbeit und Mühe" erhebt. Er vergleicht einmal den wahren Werth eines schönen Tonstücks mit der Anmuth und Schönheit der Rose, die doch „immer triumphire über die Peterfilie, möge diese gleich größeren Nutzen bringen". Aus diesen und anderen gelegentlichen und zusammenhängenden Auslassungen läßt sich deutlich genug erkennen, daß Mattheson das Wesen seiner Kunst völlig begriffen hatte, so weit es sich um die natürlichen Grenzlinien handelt, innerhalb deren sie ihre schönen Formen auszugestalten hat. Daß er, vom Geschmack seiner Zeit nicht völlig emancipirt, an der Ausdrucksfähigkeit und Charakteristik des Musikalisch-Schönen herumgedeutelt und das Charakteristische zu einer der Bedingungen desselben erhoben hat, beweist höchstens, daß er oft augenblicklichen Impulsen nachgab, die ihn verhinderten aus den Resultaten seiner Anschauungen und Ueberzeugungen die haarscharf zugespitzten Consequenzen zu ziehen, durch welche mancher seiner Epigonen, auf dem Gebiete der speculativen Kunstkritik sich hervorzuthun, für ehrenvoll und ersprießlich zu halten scheint.

Zur Erläuterung seiner Auffassung der Tonkunst, ihrer Mission und ihres Wesens dient es auch, daß er sie als eine aristokratische Kunst begriff, sofern die volle Einsicht, der tiefere Genuß ihrer Erzeugnisse nur der verhältnißmäßig kleinen Zahl solcher zugänglich sei, die durch Naturell und Studium sich dazu befähigt, sich darauf vorbereitet hätten. „Ihr lieben Musici, — mahnt er seine Kunstgenossen — bringet eure schöne Wissenschaft doch nicht selbst in Verachtung. Sie gehört gar nicht für gemeine Leute, für Knechte, für Dienstboten" (wozu man auch Hausmusiker nicht selten degradirte). „Denn u. A. entstehet ein beklagenswürdiger — noch von niemand bemerkter — Verfall der werthen Musik aus der eitelen Mode, daß fast jeder Grand Seigneur en diminutif, und jeder Dorfherrscher gleich ein Paar Violons, Hautbois, Cors de chasse etc. zur Aufwartung um sich haben will, doch so, daß sie zugleich eine

*) Man vergl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1865, S. 13.

volljährige Liverey tragen, Schuhputzen, Perücken pudern, hinter der Kutſche ſtehen und Lakaien-Beſoldung ſowohl, als -Bewirthung genießen; aber dabei beſſere Muſikanten agiren ſollen, als alle Kunſtpfeiffer. Da betrachte mir ein Menſch, ob ſolche Bediente wohl was rechtes wiſſen können? — oder ob ſie, wenn ſie was wiſſen, ſich ſo wegwerffen ſollen? — Ob die edle ritterliche Science nicht hefftig darunter leidet? Ob Herrchen und Knechtchen nicht beſſer thäten, ſie lieſſen die Muſik wirklich groſſen Herren, Fürſten, Königen, Kaiſern zum Gebrauch; Rittern und Edlen von Gemüt und Geblüt aber zum ſtudio übrig, und begnügten ſich hübſch an einem ehrbaren Kuhhorn oder einer tüchtig polternden Trommel? — Mich wundert nur, daß dergl: Verächter guter Künſte und Gaben nicht auch einen Knecht halten, der ihnen etwa wöchentlich ein Paar Predigten thue und wenn er von der Kanzel kömmt, die Gläſer ſpüle!" —

Wie er die Lebensſtellung der Tonkunſt und ihrer Vertreter zu heben trachtete, ſo ſuchte Mattheſon auch das geiſtige Streben dieſer anzuregen, es auf das Ideale hinzulenken. Vom Sänger verlangte er allgemeinere und höhere Bildung, als ſie die Schule zu gewähren pflegte. Auch die übrigen Muſiker ſpornte er zum Studium der Wiſſenſchaften und der Poeſie an; er hob namentlich das alte, von ihnen feſtgehaltene Vorurtheil tadelnd hervor, als könne man aus Büchern nichts lernen, deren Urheber nicht Fachmuſiker ſeien. „Keiner ſei ſo beſchränkt, daß ein anderer von ihm nichts lernen könne". Beſonders beklagte er es auch, daß die Muſiker ſich eben ſo häufig von religiöſen Dingen fernhielten, als die Theologen von der Muſik. Mit der Theologie und Religioſität ſei die Muſik darin verwandt, daß ſie „mehr auf das innerliche als äußerliche gehe". Die ethiſchen Früchte ſeiner eigenen religiöſen Gemüthsrichtung und täglichen theologiſchen und erbaulichen Studien begegnen dem vorurtheilsfreien Leſer faſt auf jeder Seite, die Mattheſon geſchrieben hat. Wie ernſthaft er ſich ſelbſt ins Gebet genommen, davon nur dieſe eine originelle Probe: „Ach!" — ſeufzt er einmal — „es iſt ein großer Anfang zur Weisheit, wenn man erſt einmal aufrichtiglich bei ſich ſelbſt denket: Welch ein greulicher Schöps biſtu doch! — Gewißlich, ohne dergleichen treuherzige Beichte kommt keiner zur Abſolution. Ich habe es ſelbſt probirt und dieſe Erkenntniß wie ein heilſames Pflaſter wider den verzeh-

renden Krebs der thörichten Einbildung bewährt gefunden."

Unter den tausendjährigen Vorurtheilen, die er bekämpft und überwunden, verdient auch erwähnt zu werden, daß er die öffentliche Kunstpflege weiblicher Wesen in den hamburgischen Kirchen, namentlich im Dome, dem Ministerium, Domcapitel, und der öffentlichen Meinung zum Trotz durchzusetzen wußte. „Anfangs wurde verlangt, er solle die Sängerinnen bei Leibe so stellen, daß sie kein Mensch zu sehen kriegte; zuletzt aber konnte man sie nie genug sehen und hören." — So schreibt Mattheson im mehrgedachten „Vollkommenen Capellmeister", ein Werk, das unter seinen übrigen Schriften, von denen hier noch der „Musikalische Patriot" nebst der „Ehrenpforte" und einer Uebersetzung der Biographie Händels aus dem Englischen des Mainwaring Erwähnung verdienen, an nachwirkendem Einfluß beträchtlich hervorragt und stets bleibende Bedeutung für das Studium der merkwürdigen Stilepoche behalten wird, deren tieferes Verständniß zur billigen und gerechten Würdigung dieses ihres ausgezeichneten Zeitgenossen die unerläßliche Bedingung bildet.

In den Nachrichten über die hamburgische Oper, die er zur fünfzigjährigen Feier ihres Bestehens 1728 im „Musikalischen Patrioten" (22. Betrachtung u. ff.) niederlegte, wie in den 148 Biographien namhafter Musiker, welche die „Grundlage der Ehrenpforte" mittheilt, hat er der Musikgeschichte höchst dankenswerthe Dienste geleistet und der späteren Historiographie der Tonkunst neue Bahnen eröffnet. Auch seine speculativen Schriften über diese Kunst sind als bahnbrechende zu schätzen, insofern sie in ihrer wissenschaftlich-systematischen Methode der Induction und Untersuchung Keime der späteren ästhetischen Kunstphilosophie darstellen. Eine der originellsten Schriften solchen Inhaltes ist „Die Behauptung der himmlischen Musik aus den Gründen der Vernunft, Kirchenlehre und heiligen Schrift". Hamburg, zu finden (Matthesons Handexemplar im Besitz der Hamb. Stadtbibliothek hat den handschriftlichen Zusatz: „nicht zu finden") bey Christ. Herold. 1747. In diesem Buch spricht sich sein Glaubensleben auf Grund der Bibel so klar, ungekünstelt, unerschrocken und überzeugend aus, daß jeder Gedanke an den Argwohn, es könne das Alles erheuchelt oder Selbsttäuschung sein, außer dem Bereich der logischen Möglichkeit liegt.

Mattheſon ſtarb im 83. Jahre ſeines Alters, taub, iſolirt, lebensmüde, aber geſchätzt und gefeiert, am 17. April 1764 in ſeiner Wohnung am Kamp zu Hamburg. Man beſtattete ihn in der großen Michaeliskirche, deren Orgelproſpekt aus Dankbarkeit und zum Andenken an ſeine großmüthige Schenkung (S. 226—14) bis zum heutigen Tage mit ſeinem Bildniß in Oel geſchmückt iſt. — Er theilte mit anderen bedeutenden Größen aller Zeiten das Loos, der beſtverleumdete Mann ſeines Zeitalters zu ſein, weil ſeine Offenherzigkeit für eine heuchleriſche oder diplomatiſche Maske gehalten und demgemäß ſeine Auslaſſungen falſch ausgelegt wurden. Man ſchenkte ihm keinen Glauben, ſelbſt dann nicht, wenn er, gereizt durch die unbegründetſten Vorwürfe und Verdächtigungen der Integrität ſeines Charakters, den begreiflichen Anwandlungen ſittlicher Entrüſtung leidenſchaftlicheren Ausdruck verlieh, wie z. B. in folgender Form geſchieht: „Ich haſſe Fuchsſchwänzereien und laulichtes Weſen, wie den Teufel, und will mir lieber expreſſe aller Ignoranten Verfolgung ausbitten, als ihnen ſchmeicheln und durch die Finger ſehen, wo Gottes und der Muſik Ehre zu kurz kommen". Der treibende Keim, aus welchem die rieſenhaft aufgethürmten Schriftdenkmäler ſeiner unermüdlichen Thatkraft und Arbeitſamkeit zu erklären und allein zu begreifen ſind, war die Durchdringung ſeiner liebevollen Hingabe an ſeine ſchöne Kunſt mit dem ſtrengſten, aus naiver religiöſer Glaubensfreudigkeit geſchöpften Gefühl für die unweigerliche Erfüllung der Pflichten, zu welchen er ſich durch das göttliche Geſchenk ſeiner Gaben und Fähigkeiten einfach verbunden erachtete. Vermöge der harmoniſchen Durchdringung ſeiner Kunſtanſchauung mit dem auswirkenden religiöſen Bewußtſein betrachtete er die Kunſt als eines der heiligſten Erkenntnißorgane idealer, göttlicher Dinge und ſetzte ihre höchſte Miſſion in die ethiſche Löſung ihrer ſinnlich-idealen Aufgabe. In dieſem Sinne meint er: „Gott directe zu loben, ſollte wohl hauptſächlich der Zweck der Kirchenmuſik ſein; indirecte aber die Abſicht aller Muſik. Hiernächſt nicht ſowohl, die Zuhörer zu unterweiſen, als vornehmlich, ſie zum Lobe der Schönheit Gottes zu bewegen." —

* * *

Nicht einzelne, einſeitig aufgefaßte Züge ſeiner menſchlichen Charakter-Eigenſchaften, ſondern vielmehr ſeine lebensfähigen ſchöpfe-

riſchen Thaten beſtimmen die kunſtgeſchichtliche Bedeutung Johann Mattheſons. Wie ſeine großen Zeitgenoſſen und Geiſtesverwandten, Joh. Seb. Bach und G. Fr. Händel, in ihren Tonſchöpfungen, erfüllte Joh. Mattheſon in ſeinen lehrhaften, kritiſchen und kunſtphiloſophiſchen Schriften die überkommenen Formen und Anſchauungen einer ausgelebten großen Kunſt- und Cultur-Periode mit dem Geiſt einer werdenden neuen Zeit. Auf der Schwelle jener Zeitwende fußend, ſchloß er das Alte ab und führte ein Neues am Horizont der Kunſtgeſchichte herauf. Der Boden, den er urbar machen half, um die Saat des neuen Geiſtes in fruchtbringendem Schoße aufgehen zu laſſen, war das deutſche National-Bewußtſein. Seine unermüdliche langjährige Arbeit, ſein treu ausdauernder mannhafter Kampf für die Sache deutſcher Kunſt und deutſchen Geiſtes weiſt dieſem viel verkannten Sämanne einen würdigen Platz an im Ruhmestempel der beſten Söhne unſeres Volkes, welche ſich den Eintritt in die „Ehrenpforte“ redlich verdient haben durch Wiederbelebung und Kräftigung der Selbſtachtung und Werthſchätzung des deutſchen Volksgeiſtes.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

# Musikalische Handbibliothek.

Unter dem Collectivtitel „**Musikalische Handbibliothek**“ wird von jetzt ab eine Sammlung kurzgefaßter musikalischer Lehrbücher erscheinen, welche von hervorragenden Musikern, Theoretikern und Musikpädagogen verfaßt in klarer, übersichtlicher und leichtfaßlicher Weise das wissenschaftliche Material bieten.

Den Grundstock der Sammlung werden die drei in vielen Auflagen erprobten mustergiltigen Lehrbücher von Ernst Friedrich Richter bilden; dieselben sollen zugleich der Tendenz der Sammlung einen praktischen Ausdruck geben.

Sämmtliche Bände werden in gleichmäßigen künstlerisch verzierten Umschlägen ausgegeben.

Erschienen sind:

Band I. **Lehrbuch der Harmonie** von **L. F. Richter.** 13. Aufl. Pr. ℳ 3. —
Band II. **Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts** von **L. F. Richter.** 3. Aufl. . . . . = = 3. —
Band III. **Lehrbuch der Fuge** von **L. F. Richter.** 3. Aufl. . . . = = 3. —

In Vorbereitung befinden sich u. A.:

Band IV. **Instrumentationslehre** von **A. Prout** . . . . . = = 3. —
Band V. **Die musikalischen Formen** von **A. Bauer** . . . . . = = 3. —
Band VI. **Geschichte der Musik** von **O. Paul.**

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Leipzig, März 1879.

**Breitkopf & Härtel.**

---

# Sammlung musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Erschienen sind:

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
= 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
= 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
= 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
= 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
= 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
= 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.
= 8. **Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von Ludwig Meinardus.

Demnächst erscheinen:

= 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
= 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ

Mus 82. 2

Sammlung
Musikalischer Vorträge.

No. 9.

# Friedrich Chopin's
## Leben und Werke

von

A. Niggli.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Friedrich Chopin's Werke.

## Für das Pianoforte.

| No. | | M | Pf |
|---|---|---|---|
| | **Band I. Balladen.** | | |
| | Complet in 1 broch. Bande. . . . | 3 | — |
| 1. | Erste Ballade. Op. 23. G moll . . | 1 | — |
| 2. | Zweite Ballade. Op. 38. F dur . . | — | 90 |
| 3. | Dritte Ballade. Op. 47. As dur . . | — | 90 |
| 4. | Vierte Ballade. Op. 52. F moll. . . | 1 | — |
| | **Band II. Etuden.** | | |
| 1. | Etude. Op. 10. No. 1. C dur . . . | | |
| 2. | Etude. Op. 10. No. 2. A moll . . . | | |
| 3. | Etude. Op. 10. No. 3. E dur . . . | | |
| 4. | Etude. Op. 10. No. 4. Cis moll . . | | |
| 5. | Etude. Op. 10. No. 5. Ges dur . . | | |
| 6. | Etude. Op. 10. No. 6. Es moll . . | | |
| 7. | Etude. Op. 10. No. 7. C dur . . . | | |
| 8. | Etude. Op. 10. No. 8. F dur . . . | | |
| 9. | Etude. Op. 10. No. 9. F moll . . . | | |
| 10. | Etude. Op. 10. No. 10. As dur . . . | | |
| 11. | Etude. Op. 10. No. 11. Es dur. . . | | |
| 12. | Etude. Op. 10. No. 12. C moll. . . | | |
| | Abth. 2. Op. 25. No. 1—12 in Umschlag . | 3 | 75 |
| 13. | Etude. Op. 25. No. 1. As dur. . . | — | 45 |
| 14. | Etude. Op. 25. No. 2. F moll . . . | — | 45 |
| 15. | Etude. Op. 25. No. 3. F dur . . . | — | 60 |
| 16. | Etude. Op. 25. No. 4. A moll. . . | — | 45 |
| 17. | Etude. Op. 25. No. 5. E moll. . . | — | 60 |
| 18. | Etude. Op. 25. No. 6. Gis moll . . | — | 60 |
| 19. | Etude. Op. 25. No. 7. Cis moll . . | — | 45 |
| 20. | Etude. Op. 25. No. 8. Des dur . . | — | 30 |
| 21. | Etude. Op. 25. No. 9. Ges dur . . | — | 30 |
| 22. | Etude. Op. 25. No. 10. H moll. . . | — | 60 |
| 23. | Etude. Op. 25. No. 11. A moll. . . | — | 75 |
| 24. | Etude. Op. 25. No. 12. C moll . . . | — | 60 |
| 25. | Etude. F moll . . . . . | | |
| 26. | Etude. As dur . . . . . | | |
| 27. | Etude. Des dur. . . . . | | |
| | **Band III. Mazurkas.** | | |
| | No. 10—35. 39—41 in Umschlag . . | 5 | 70 |
| 1. | Mazurka. Op. 6. No. 1. Fis moll . . | | |
| 2. | Mazurka. Op. 6. No. 2. Cis moll. . | | |
| 3. | Mazurka. Op. 6. No. 3. E dur . . | | |
| 4. | Mazurka. Op. 6. No. 4. Es moll . . | | |
| 5. | Mazurka. Op. 7. No. 1. B dur. . . | | |
| 6. | Mazurka. Op. 7. No. 2. A moll . . | | |
| 7. | Mazurka. Op. 7. No. 3. F moll . . | | |
| 8. | Mazurka. Op. 7. No. 4. As dur . . | | |
| 9. | Mazurka. Op. 7. No. 5. C dur. . . | | |
| 10. | Mazurka. Op. 17. No. 1. B dur. | | |
| 11. | Mazurka. Op. 17. No. 2. E moll | | |
| 12. | Mazurka. Op. 17. No. 3. As dur | — | 90 |
| 13. | Mazurka. Op. 17. No. 4. A moll | | |
| 14. | Mazurka. Op. 24. No. 1. G moll | | |
| 15. | Mazurka. Op. 24. No. 2. C dur. | | |
| 16. | Mazurka. Op. 24. No. 3. As dur | — | 90 |
| 17. | Mazurka. Op. 24. No. 4. B moll | | |
| 18. | Mazurka. Op. 30. No. 1. C moll | | |
| 19. | Mazurka. Op. 30. No. 2. H moll | | |
| 20. | Mazurka. Op. 30. No. 3. Des dur | — | 90 |
| 21. | Mazurka. Op. 30. No. 4. Cis moll | | |
| 22. | Mazurka. Op. 33. No. 1. Gis moll | | |
| 23. | Mazurka. Op. 33. No. 2. D dur | | |
| 24. | Mazurka. Op. 33. No. 3. C dur | 1 | 5 |
| 25. | Mazurka. Op. 33. No. 4. H moll | | |
| 26. | Mazurka. Op. 41. No. 1. Cis moll | | |
| 27. | Mazurka. Op. 41. No. 2. E moll | | |
| 28. | Mazurka. Op. 41. No. 3. H dur | — | 90 |
| 29. | Mazurka. Op. 41. No. 4. As dur | | |

**Band III. Mazurkas.** (Forts.)

| No. | | M | Pf |
|---|---|---|---|
| 30. | Mazurka. Op. 50. No. 1. G dur | | |
| 31. | Mazurka. Op. 50. No. 2. As dur | — | — |
| 32. | Mazurka. Op. 50. No. 3. Cis moll | | |
| 33. | Mazurka. Op. 56. No. 1. H dur | | |
| 34. | Mazurka. Op. 56. No. 2. C dur | — | — |
| 35. | Mazurka. Op. 56. No. 3. C moll | | |
| 36. | Mazurka. Op. 59. No. 1. A moll . . | | |
| 37. | Mazurka. Op. 59. No. 2. As dur . . | | |
| 38. | Mazurka. Op. 59. No. 3. Fis moll . | | |
| 39. | Mazurka. Op. 63. No. 1. H dur | | |
| 40. | Mazurka. Op. 63. No. 2. F moll | — | — |
| 41. | Mazurka. Op. 63. No. 3. Cis moll | | |
| 42. | Mazurka. (Notre temps No. 2.) A moll | | |

**Band IV. Notturnos.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| | No. 4—8. 11—18 in Umschlag . . | 3 | |
| 1. | Notturno. Op. 9. No. 1. B moll . . | | |
| 2. | Notturno. Op. 9. No. 2. Es dur . . | | |
| 3. | Notturno. Op. 9. No. 3. H dur . . | | |
| 4. | Notturno. Op. 15. No. 1. F dur . . | — | — |
| 5. | Notturno. Op. 15. No. 2. Fis dur. . | — | — |
| 6. | Notturno. Op. 15. No. 3. G moll . . | — | — |
| 7. | Notturno. Op. 27. No. 1. Cis moll . | — | — |
| 8. | Notturno. Op. 27. No. 2. Des dur . | — | — |
| 9. | Notturno. Op. 32. No. 1. H dur . . | | |
| 10. | Notturno. Op. 32. No. 2. As dur . . | | |
| 11. | Notturno. Op. 37. No. 1. G moll . . | — | — |
| 12. | Notturno. Op. 37. No. 2. G dur . . | — | — |
| 13. | Notturno. Op. 48. No. 1. C moll . . | — | — |
| 14. | Notturno. Op. 48. No. 2. Fis moll . | — | |
| 15. | Notturno. Op. 55. No. 1. F moll . . | — | — |
| 16. | Notturno. Op. 55. No. 2. Es dur . . | — | — |
| 17. | Notturno. Op. 62. No. 1. H dur . . | — | — |
| 18. | Notturno. Op. 62. No. 2. E dur . . | — | — |

**Band V. Polonaisen.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| | No. 1—4. 6, 7 in Umschlag . . . | 3 | |
| 1. | Polonaise. Op. 26. No. 1. Cis moll . | — | — |
| 2. | Polonaise. Op. 26. No. 2. Es moll . | — | — |
| 3. | Polonaise. Op. 40. No. 1. A dur . . | — | — |
| 4. | Polonaise. Op. 40. No. 2. C moll . . | — | — |
| 5. | Polonaise. Op. 44. Fis moll . . . . | | |
| 6. | Polonaise. Op. 53. As dur . . . . | — | — |
| 7. | Polonaise-Phantasie. Op. 61. As dur. | 1 | — |

**Band VI. Praeludien.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Complet in 1 broch. Bande. . . . | 3 | — |
| | Erstes Heft. No. 1—6 . . . . | — | — |
| 1. | Praeludium. Op. 28. No. 1. C dur . . | | |
| 2. | Praeludium. Op. 28. No. 2. A moll . | | |
| 3. | Praeludium. Op. 28. No. 3. G dur . . | | |
| 4. | Praeludium. Op. 28. No. 4. E moll . | | |
| 5. | Praeludium. Op. 28. No. 5. D dur . . | | |
| 6. | Praeludium. Op. 28. No. 6. H moll . | | |
| | Zweites Heft. No. 7—12 . . . . | — | — |
| 7. | Praeludium. Op. 28. No. 7. A dur . | | |
| 8. | Praeludium. Op. 28. No. 8. Fis moll | | |
| 9. | Praeludium. Op. 28. No. 9. E dur . | | |
| 10. | Praeludium. Op. 28. No. 10. Cis moll | | |
| 11. | Praeludium. Op. 28. No. 11. H dur . | | |
| 12. | Praeludium. Op. 28. No. 12. Gis moll | | |
| | Drittes Heft. No. 13—18. . . . | 1 | — |
| 13. | Praeludium. Op. 28. No. 13. Fis dur. | | |
| 14. | Praeludium. Op. 28. No. 14. Es moll | | |
| 15. | Praeludium. Op. 28. No. 15. Des dur | | |
| 16. | Praeludium. Op. 28. No. 16. B moll . | | |

(Fortsetzung auf der vorletzten Seite des Umschlages.)

# Friedrich Chopin's
# Leben und Werke.

Vortrag

gehalten in Aarau den 21. März 1878

von

**A. Niggli,**
Fürsprech in Aarau.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1915

Alle Rechte vorbehalten.

# 9.

# Friedrich Chopin's Leben und Werke.

Von

A. Niggli.

Wie den großen Bewegungen im Staatsleben überhaupt jeweilen analoge Strömungen auf geiſtigem Gebiet, in Litteratur und Kunſt zur Seite gehen, ſo knüpft ſich an die Julirevolution, an das politiſch ereigniß- und folgenreiche Jahr 1830 auch eine bedeutungsvolle Revolution in der Geſchichte der Muſik. Der Abgott der zwanziger Jahre war Roſſini, der nach Ambros' treffendem Ausdruck zuerſt das Princip des bloß ſinnlichen Genuſſes in der Muſik zu unbedingter Geltung erhoben hat. Alle geiſtige Energie ſchien der gealterten, ſtürmemüden und thatenſcheuen Welt abhanden gekommen, alle ideale Schwungkraft gelähmt. Rouladen- und trillerberauſcht ſchlürfte man gleich perlendem Champagnerſchaum die charakterloſen, ohrbeſtrickenden italieniſchen Weiſen, denen die vollendete Geſangskunſt einer Catalani und Fodor, eines Rubini und Donzelli, eines Lablache und Botticelli die bezauberndſte Folie zu geben verſtand. Auf inſtrumentalem Gebiet machte ſich ein bloß auf äußerliche Effekte ausgehendes Virtuoſenthum mit ſeinen wohlfeilen Kunſtſtücken breit und feſſelte die Maſſe durch ſinnlichen Wohlklang und eine brillante

Technik. Herz, Czerny, Kalkbrenner standen im Zenith ihres Ruhmes; Phantasien und Variationen über populäre Opernmelodien überschwemmten den musikalischen Markt. „Wenn ein Quodlibet gespielt wird", schreibt Chopin Anfangs 1831 von Wien aus, das damals noch als Centralpunkt des musikalischen Lebens galt, „wenn ein Quodlibet gespielt wird, in welches beliebte Opernmelodien, Lieder und Tänze eingewebt sind, kennt der Enthusiasmus des Wiener Publikums kein Ende."

„Man nennt hier die Walzer Werke, und Lanner, Strauß, welche bei Aufführung dieser Tänze vorgeigen, Capellmeister. Den Druck einer Composition, welche nicht beim Sperl oder im Römischen Kaiser (den bekanntesten Vergnügungsorten des Wieners) aufgeführt wird, darf man nicht so leicht riskiren."

Einsam, von vielen gescheut, von wenigen geliebt, von den wenigsten verstanden, hatte Beethoven mitten in diesem genußtaumelnden Wien seine letzten gigantischen Werke geschaffen; vom Jahre 1827—1831 wurde in den Gesellschafts-Concerten, dem weitaus bedeutendsten Concertinstitut, das damals bestand, nur einmal eine Beethoven'sche Symphonie, nämlich die in C moll, aufgeführt. Franz Schubert war kaum erst durch seine Lieder bekannt; Carl Maria von Weber hatte zwar mit seinem Freischütz einen durchschlagenden Erfolg errungen, mit seinen spätern Opern dagegen dem italienischen Geschmack und den italienischen Intriguen gegenüber einen äußerst schweren Stand. — Da erschienen 1829 Auber's „Stumme von Portici" und Rossini's „Wilhelm Tell", beide Opern patriotische Stoffe behandelnd, erstere in jeder Note durchzuckt von revolutionärem Feuer, letztere ein Tongemälde der Schweiz von zauberhaftem Localcolorit. Der kluge Maestro hatte, das Wehen der neuen Zeit vorfühlend, seiner eigenen Kunstweise Valet gesagt, um in seiner letzten dramatischen Schöpfung eine romantische Naturempfindung zu offenbaren, die ihn plötzlich als eine ganz andere Individualität erscheinen ließ.

Die beiden Opern waren die unmittelbaren Vorboten der politischen wie der künstlerischen Revolution. Im gleichen Jahre 1829 schrieb Schumann als Heidelberger Student seine Papillons, während Chopin, damals noch so gut wie unbekannt, im fernen Warschau an seinen phantastischen Concerten in E moll und F moll arbeitete,

der künstlerisch ruhigere, klassischere Mendelssohn bereits sein Meisterwerk romantischen Stils, die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, vollendet hatte. Wir haben mit den drei letzten Namen die Meister bezeichnet, in denen sich der Genius der neuen Zeit auf künstlerisch bedeutsamste Weise manifestirt. Was revolutionäre Kühnheit, stolzbewußte Eigenart, sicheres Erfassen und Herausbilden des neuen Inhalts in neuer Form anbelangt, steht Chopin an der Spitze. Niemand hat seine kunstgeschichtliche Bedeutung rascher und klarer erkannt, als sein großer Zeit- und Strebensgenosse Rob. Schumann. Schon in einem 1833 erschienenen Aufsatz der Allgemeinen Musikzeitung, welcher den Titel trägt „Ein Werk II" und Chopin's Variationen über das Thema „Reich mir die Hand, mein Leben" bespricht, feierte der geistvolle Leipziger Kritiker in wahrhaft überschwänglicher Weise das verheißungsvoll aufsteigende Gestirn des jungen Polen und ward von da an nicht müde die Augen des Publikums auf dessen wundersame Schöpfungen zu lenken. Wie treffend und poesievoll bezeichnet er das revolutionäre Element, den kühn vollzogenen Bruch mit der Vergangenheit in Chopin's Werken, wenn er anläßlich einer Recension seiner beiden Clavierconcerte vom Jahre 1834 sagt: „Seinen Unterricht hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit! Also stand er ausgerüstet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft, vollauf gerüstet mit Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrieen: „seht die Frechen!" andere aber im Rücken der Angreifenden: „o des herrlichen Muthes!" Heil ihm, daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige, selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopin's Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurka's ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopin's Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen."

Die Frage, welche Verhältnisse und Bedingungen zusammengewirkt haben, Chopin solcher Maßen zum Vorkämpfer der tiefgreifenden und segensreichen Bewegung zu machen, die sich in den dreißiger Jahren auf dem Gebiet der musikalischen Kunst vollzieht, führt uns mit Nothwendigkeit zu einer etwas genaueren Betrachtung seiner Lebensgeschichte. Denn nur wenn wir den Boden näher kennen, auf dem diese eigenthümlich anziehende Erscheinung erwachsen ist, wenn wir die Elemente untersucht, die seinen Geist befruchtet, seiner tondichterischen Phantasie Nahrung und Farbe gegeben haben, wird sich uns auch das Geheimniß seiner Persönlichkeit wenigstens bis zu einem gewissen Grade entschleiern, und der Genius, dessen Hauch die Fülle seiner Schöpfungen durchweht, uns nicht mehr wie ein phantastisches Räthsel in unnahbarer Fremdartigkeit, sondern wie ein allem Menschlichen verwandter, lieber Freund entgegentreten. Dem Biographischen wird sich folgerichtig eine übersichtliche Betrachtung der Compositionen Chopin's anzureihen haben, die uns schließlich ein Gesammturtheil über seine kunstgeschichtliche Stellung gestatten soll.

Chopin's Vater Nikolaus wurde am 17. April 1770 zu Nancy in Lothringen geboren, welch letzteres bekanntlich infolge der Wiener Friedensverträge von 1735 mit dem Herzogthum Bar in den Besitz des Königs von Polen Stanislaus Leszczynski kam, nach dessen Tode jedoch 1766 an Frankreich zurückfiel.

Polnische Traditionen überhaupt, besonders aber die Bekanntschaft mit der Starostin Laszynska, welche der feingebildete, weltgewandte junge Franzose in Nancy gemacht, veranlaßten denselben, die Stelle eines Hauslehrers für die zwei Kinder der genannten Dame anzunehmen. So kam er 1787 nach Warschau gerade zur Zeit, als der polnische Landtag mit durchgreifender Reorganisation der Verfassung beschäftigt war und die politischen Wogen hoch gingen. Am 3. Mai 1791 erfolgte die Proklamation der neuen Constitution, welche von der großen Masse der Nation mit Begeisterung aufgenommen wurde. Allein die Stärkung Polens, das Emporkommen eines selbständigen, auf freiheitlicher Grundlage basirten Staates lag nicht im Interesse und der Absicht der benachbarten Höfe. Die vaterlandsverrätherische Gesinnung der unverbesserlichen Aristokratie für ihre selbstsüchtigen Zwecke benutzend, nahmen Rußland

und Preußen im Jahre 1793 die zweite Theilung des unglücklichen Landes vor. Als ein Jahr später unter des heldenmüthigen Kosziusko Führung die Revolution ausbrach, diente Nikolaus Chopin, von patriotischem Eifer für Polens Unabhängigkeit durchglüht, in den Reihen der Nationalgarde und bekleidete nach Vernichtung des polnischen Heeres bei Maciejowice, als Suwarow's siegtrunkenes Heer zur Erstürmung Warschau's heranrückte, den Rang eines Hauptmanns. Die Hauptstadt erlag. Dem scheußlichen Blutbad folgte die dritte Theilung Polens, welche den letzten Rest politischer Selbständigkeit des Landes vernichtete. Nikolaus Chopin, der schon 1793 seine Stellung bei der Staroſtin Laszynska verloren, wurde nur durch eine schwere Krankheit an der Ausführung seines schon früher gefaßten Plans, nach Frankreich zurückzukehren, verhindert. Nachdem er eine Zeit lang sein Leben durch Privatstunden gefristet, finden wir ihn Anfangs dieses Jahrhunderts im Hause der Gräfin Skarbek in Kuyawy als Hauslehrer des Sohnes derselben. In dieser Stellung lernte er Fräulein Justine Krzyzanowska kennen, mit der er sich 1806 verheirathete. Die Frucht seiner Ehe waren drei Töchter und ein Sohn, der den Taufnamen Friedrich erhielt und dessen Taufpathe der Graf Skarbek war. Nach Gründung des Herzogthums Warschau, welche das polnische Volk mit neuen Hoffnungen erfüllte und frisches Leben in die Residenz brachte, kehrte auch Nikolaus Chopin in dieselbe zurück und wurde schon den 1. Dec. 1810 als Professor der französischen Sprache am neugegründeten Lyceum angestellt. Vom Jahre 1812 hinweg fungirte er gleichzeitig als Lehrer an der Artillerie- und Ingenieurschule, nach 1815 als Professor des Französischen an der Militärvorbereitungsschule zu Warschau. Als nach dem unglücklichen Aufstand vom November 1830 das Lyceum durch die russische Regierung aufgelöst wurde, nahm Nikolaus Chopin die Stelle eines Mitgliedes des Examinations-Comité's für Candidaten, dann die Professur der französischen Sprache an der Akademie der römisch-katholischen Geistlichkeit an. Später pensionirt, erzog er in seinem Hause eine Reihe von Söhnen der besten polnischen Familien, welche dieselben nirgends besser aufgehoben erachteten, als bei dem edelsinnigen, allgemein hochgeachteten Manne. Er starb 1844 im Alter von 74 Jahren. Seine Frau, deren ächt weibliches Gemüth, häuslich

schlichten Sinn und tiefe Frömmigkeit der neueste Biograph Chopin's Moritz Karasowski rühmend hervorhebt, überlebte ihn, wie ihren heißgeliebten Sohn Friedrich und zwei ihrer Töchter um eine Reihe von Jahren. Sie starb am 1. Okt. 1861 im Hause ihrer zweiten Tochter Isabella, die sich mit dem Schulinspektor und späteren Dampfschiffdirektor Anton Barcinski in Warschau vermählt hatte. Die älteste Tochter Nikolaus Chopin's, geb. 1807, eine hochbegabte Frau, welche verschiedene Schriften über die Mittel zur Hebung des Handwerkerstandes und über Bildung der Jugend verfaßt, ward die Gemahlin des Professor Jedrzejewicz. Als die geistvollste von den Schwestern Friedrich's aber wird uns seine jüngste, Emilie, geschildert, die schon am 10. April 1827 starb. Sie besaß ein außerordentliches poetisches Talent und schrieb als dreizehnjähriges Mädchen eine Reihe durch tadellose Form und Wohllaut ausgezeichneter Gedichte nieder, so daß Chopin's Biograph annimmt, sie hätte in der Folge eine ebenso glänzende Stellung auf dem Gebiet der polnischen Litteratur erobert, wie ihr Bruder auf dem der Tonkunst. — Wir haben der Familienverhältnisse und insbesondere der Schicksale des Vaters von Chopin deshalb ausführlicher gedacht, als der Rahmen eines biographischen Vortrages es streng genommen gestattet, weil dadurch die geistige Atmosphäre charakterisirt wird, in der unser Meister aufgewachsen, und weil sich nur durch die erwähnten, theilweise von ihm selbst miterlebten politischen Vorgänge der entscheidende Einfluß erklärt, den die polnische Nationalität auf seine künstlerischen Schöpfungen ausgeübt hat. Wenden wir uns nun zu ihm selbst!

Friedrich Chopin ist den 1. März 1809 (nicht, wie die frühern Lebensbeschreibungen und sogar das Denkmal auf dem Père Lachaise in Paris angeben, 1810) in Zelazowawola, einem 6 Meilen von Warschau gelegenen, dem Grafen Skarbek gehörigen Dorf, geboren. Seine eminente musikalische Organisation zeigte sich außerordentlich früh; schon als Kind, wird uns berichtet, brach er beim Anhören von Musik in Thränen aus und konnte nur schwer beruhigt werden. Sein erster Lehrer war der Böhme Albert Zywny, damals bereits ein älterer Mann und eifriger Anhänger Sebastian Bachs, dessen Wohltemperirtes Clavier bald das tägliche Studium des jungen Schülers wurde. Behielt doch Chopin Zeitlebens eine beson-

dere Vorliebe für die Werke des großen Leipziger Cantors, die er seiner eigenen Aussage nach mit der größten Genauigkeit studirt und sich zu eigen gemacht hatte. Auf die Frage von Lenz, was er studire, wenn der Concerttag heranrücke, antwortete er zu einer Zeit, da er bereits auf der Höhe seiner Virtuosenlaufbahn angelangt war: „vor meinem Concert schließe ich mich vierzehn Tage ein und spiele Bach. Das ist meine Vorbereitung, meine Compositionen übe ich nicht." — Bedeutsamer als der Unterricht bei Zywny wurde für Chopin's künstlerische Entwicklung die Lehre und der Umgang mit seinem zweiten Lehrer Joseph Xaver Elsner, einem geborenen Schlesier, damaligem Direktor des Conservatoriums in Warschau. Elsner, bei dem Chopin seinen Cursus im Contrapunkt absolvirte, erkannte mit sicherem Scharfblick die Originalität seines Geistes und war von Anbeginn bemüht, dieselbe zum vollen, durch keinen falschen Regelzwang beirrten Ausdruck zu bringen. Wenn man vielfach tadelte, daß der junge Tondichter der allgemeinen Norm ausweichend nur seiner eigenartigen Phantasie folge, antwortete er: „Laßt ihn nur in Frieden, er geht deshalb nicht den gewöhnlichen Weg, weil seine Begabung eine außergewöhnliche ist. Er hält sich nicht streng an die althergebrachte Methode; dafür hat er seine eigene und er wird in seinen Werken eine Originalität offenbaren, wie sie bis dahin bei Niemandem in solchem Grade zu finden war."

Bis zu Chopin's Tode blieben Lehrer und Schüler in ununterbrochenem Briefwechsel, der von der herzlichsten, theilnahmsvollsten Zuneigung auf Seite des ersteren, von dankbarster Pietät auf Seite des letztern zeugt. Freilich mochte es auch eines für die Kunst begeisterten Mannes Stolz und Freude sein, einen Jünger wie Chopin zu besitzen. Schon als Knabe erregte derselbe durch sein Clavierspiel die allgemeinste Bewunderung. Im Jahre 1818 trug er bei einer Aufführung, die zu Gunsten der Armen stattfand, das Clavierconcert von Gyrowetz vor. Um seine Hand möglichst rasch auszubilden und sie namentlich zum Greifen weiter Akkordlagen zu befähigen, machte er sich, ähnlich wie dies Schumann später zu seinem Unheil that, eine Vorrichtung zwischen die Finger, die er sogar die Nächte durch beibehielt. Unabläßigen technischen Studien gingen die ersten Compositionsversuche zur Seite, wobei zunächst

sein Lehrer notiren mußte, was er ihm aus dem Kopfe vorspielte, weil der Knabe noch nicht selbst im Stande war, seine Gedanken in geschriebenen Noten zu fixiren. Auch regte bereits jenes wunderbare Improvisationstalent, dem Chopin eine Reihe der glänzendsten Triumphe verdanken sollte, seine phantastischen Schwingen. Er erzählte seinen Zuhörern ganze Geschichten auf dem Clavier, illustrirte bestimmte Persönlichkeiten mit ihren ernsten und komischen Seiten und versetzte durch seine musikalischen Scherze, durch den graziösen Humor seiner treffenden Charakteristik die Anwesenden oftmals in heiterste Stimmung. So wird uns überliefert, er habe sich eines Tages, als die Zöglinge seines Vaters zu viel Lärm machten und der anwesende Lehrer Barcinski sich in keiner Weise zu helfen wußte, plötzlich an's Clavier gesetzt und den Tumultuanten versprochen, er werde ihnen, wenn sie sich still verhielten, eine höchst interessante Begebenheit in Tönen berichten. Er ließ alle Lichter löschen und erzählte dann, wie sich Räuber dem Hause nahten, auf Leitern durch die Fenster stiegen, dann aber durch entstandenes Geräusch verscheucht auf geflügelten Sohlen nach dem dunklen Walde flüchteten und wie sie dort unter dem Sternenhimmel ausruhten und entschliefen. Er spielte immer zarter und träumerischer, bis er entdeckte, daß seine Zuhörer endlich nach und nach eingeschlummert waren. Dann schlich er sich hinaus, holte Licht und seine Eltern herbei, die sich an den verschiedenen Stellungen der Schlafenden ergötzten, und ließ dann plötzlich einen durchdringenden Akkord erschallen, daß alles auffuhr und unauslöschliches Gelächter den musikalischen Scherz beschloß.

Aus späterer Zeit berichten Moscheles und Joseph Nowakowski, wie überaus komisch Chopin die damaligen Claviervirtuosen Liszt, Kalkbrenner, Pixis, sowie einen seltsamen buckligen Pariser Liebhaber nicht bloß in Spiel, sondern auch in Mimik und Gestikulationen nachgeahmt habe. — Das mimische Talent Chopin's, das mit seiner Improvisationsgabe unmittelbar zusammenhängt, gleich dieser eine Folge seiner äußerst regen, gestaltenbildenden Phantasie ist, machte sich ebenfalls schon in seiner Knabenzeit geltend. In den kleinen Lustspielen, die im väterlichen Hause unter Mitwirkung der Schwestern und Schulfreunde zur Aufführung gelangten, und die Chopin theilweise selbst in Versen geschrieben, zeichnete er sich

als geborener Komiker aus. Einen evangelischen Pastor, Namens Tetzner, der jeden Sonntag für seine Gemeinde abwechselnd deutsch und polnisch predigte und der der Landessprache nur unvollkommen mächtig war, imitirte er auf einer von Tischen und Stühlen erbauten Kanzel in zwerchfellerschütternder Weise. Auch war er ein vortrefflicher Carricaturenzeichner, der mit wenigen Zügen die komischen Auswüchse einer Person auf dem Papier wiederzugeben verstand. Entging doch selbst der berühmte Philologe und hochverehrte Direktor des Warschauer Lyceum's Dr. Sam. Bogumil von Linde diesem satirischen Talente nicht, indem ihn Chopin eines Tages zum Gaudium der Mitschüler auffallend ähnlich als Carricatur zu Papier brachte. Der edle Mann, dem das Bild in die Hände fiel, gab es Chopin zurück, ohne eine Wort zu sagen. Von seiner Hand geschrieben standen die Worte darunter: „Das Heft ist gut gezeichnet". — Daß die imitatorische Ader wie die Gabe des Mimen Chopin treu blieb, erhellt aus der Versicherung der französischen Schauspieler Bocage und Madame Dorval, sie hätten bis jetzt kein so vortreffliches Nachahmungstalent gesehen, besonders aber aus einer höchst interessanten Stelle der »Histoire de ma vie« von George Sand, welche folgender Maßen lautet: „Oftmals, wenn er die Zuhörerschaft in tiefen Ernst oder in eine schmerzliche Traurigkeit versenkt hatte — denn seine Musik pflanzte bisweilen verzweifelte Muthlosigkeit in die Seele, namentlich wenn er improvisirte — wandte er sich, wie um den Andern und sich selbst den Eindruck und die Erinnerung seines Schmerzes zu verwischen, plötzlich unvermerkt gegen einen Spiegel, strich sich Haare und Cravatte zurecht und zeigte sich auf einmal in der Gestalt eines phlegmatischen Engländers, eines impertinenten Alten, einer sentimentalen und lächerlichen Engländerin, eines schmutzigen Juden. Es waren dies stets traurige Typen, so komisch sie auch erschienen, aber meisterhaft erfaßt und so fein wiedergegeben, daß man nicht aufhören konnte, sie zu bewundern." — Rechnen wir schließlich eine außerordentliche geistige Lebhaftigkeit, sowie eine angeborene Leichtigkeit und feine Grazie im geselligen Umgang hinzu, die der Knabe und Jüngling schon im väterlichen Hause, im Verkehr mit wissenschaftlich und weltmännisch gebildeten Leuten, so wie insbesondere in den von ihm früh frequentirten Salons der Residenz Warschau weiter aus-

zubilden Gelegenheit fand, so tritt uns das Bild einer reich angelegten, feinfühligen, allem Schroffen und Unschönen aus dem Wege gehenden, wahrhaft poesievollen und vornehmen Natur plastisch greifbar vor Augen. Wie bei seinen großen Rivalen Mendelssohn und Schumann sehen wir auch hier die specifisch musikalische Begabung von einer vielseitigen, allgemeinen geistigen Bildung getragen, in einem für alles Schöne empfänglichen Naturell, einer edlen Begeisterung für die Kunst überhaupt wurzelnd, welche die tondichterische Schöpfung nicht als etwas Zufälliges, sondern als den unmittelbaren Ausdruck einer in sich gefesteten, ihrer Ziele klar bewußten Persönlichkeit erscheinen läßt. — Wiederholt brachte Chopin seine Sommerferien als Lyceaner auf dem Lande bei den Söhnen befreundeter, adelicher Familien zu, so 1824 in Masowien im Dorfe Szafarnia, welches der Herrschaft Dziewanowski gehörte, 1827 in Strzyzewo, einem Besitzthum der Frau Wiesiolowska, Schwester des Grafen Friedrich Skarbek, seiner Pathin. Bei diesen Anlässen war es namentlich, wo er die eigenthümlichen Lieder und Tänze des slavischen Volkes in ihrer urwüchsigen Poesie kennen und lieben lernte. Erscheinen doch manche seiner schönsten Mazurka's wie stilisirte, in die feinste Salonsprache übersetzte Volksmelodien! Von Strzyzewo aus machte der Jüngling auch die Bekanntschaft des im benachbarten Dorf Antonin während der Sommermonate residirenden Fürsten Anton Radziwill, Statthalters von Posen, der nicht nur ein begeisterter Musikliebhaber, sondern auch gründlich gebildeter Componist war und sich durch seine Musik zum 1. Theil des Goethe'schen Faust einen bedeutenden Namen gemacht hatte. Daß der fürstliche Enthusiast von dem Pianospiel des siebzehnjährigen Künstlers hingerissen wurde und ihn sehr lieb gewann, ist erklärlich. 1829, als Radziwill als Repräsentant des preußischen Hofes bei der Krönung des Kaisers Nikolaus in Warschau verweilte, besuchte er das Chopin'sche Haus wiederholt, und auch später scheinen die freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Fürsten und dem Tondichter fortbestanden zu haben. Dagegen hat sich die früher vielfach, besonders auch von Franz Liszt aufgestellte Behauptung, Chopin sei durch Radziwill in erheblichem Maße finanziell unterstützt, ja aus seinen Mitteln künstlerisch gebildet worden, durch die Untersuchungen Karasowski's als Märchen herausgestellt. Die angeb-

liche Dürftigkeit unseres Meisters, von der man so viel Aufhebens gemacht, bestand eben so wenig wie die außerordentliche Kränklichkeit, die man schon dem Knaben andichten zu müssen glaubte, um seinen frühen Tod zu erklären und die ganze poetische Gestalt in ein legendarisch rührendes Licht zu rücken. Thatsache ist, daß Chopin's Vater infolge der verschiedenen, von ihm bekleideten Aemter schöne Einkünfte besaß, daß ihm namentlich sein großes Pensionat viel Geld eintrug und daß er sich gescheut hätte, die Ausbildung seines geliebten Sohnes durch Dritte bestreiten zu lassen. Und ebenso ist Thatsache, daß Chopin, wenn auch von zartem Körperbau und leicht erreglichem Nervensystem, während seiner Jugend durchaus gesund und kräftig blieb, anstrengende Reisen sowie die vielfachen Beschwerden des großstädtischen Lebens ohne Mühe ertrug, und daß sich erst Ende der dreißiger Jahre jenes Leiden bei ihm zu entwickeln begann, das ihn allzufrüh dahinraffen sollte.

Im Jahre 1827 absolvirte Chopin das Abiturienten-Examen als Lyceaner, und die noch schwebende Frage, ob er sich der geliebten Kunst ganz widmen oder einen andern Beruf ergreifen sollte, mußte nun beantwortet werden. Das Votum Elsner's, das mit dem Herzenswunsch seines Schülers übereinstimmte, gab den Ausschlag. Friedrich ward mit Zustimmung seiner Eltern Musiker. Es mußte nun vor allem darauf Bedacht genommen werden, ihm die Bekanntschaft mit den musikalischen Centren der Zeit, mit den Werken der klassischen Meister, mit den bedeutendsten lebenden Tondichtern zu vermitteln. Chopin mußte reisen. Im Jahre 1828 bot sich günstige Gelegenheit für eine Fahrt nach Berlin. Professor Jarocki, College und Freund von Vater Chopin, reiste, durch Alexander von Humboldt zum Congreß der Naturforscher eingeladen, nach der preußischen Residenzstadt. Friedrich schloß sich ihm an. Die Briefe, die uns aus der Zeit dieser Reise erhalten sind, geben ein anmuthiges Bild von den Erlebnissen, den nachhaltigen Eindrücken und Anregungen, welche die empfängliche Seele des jungen Tondichters dadurch erhielt. Händel's „Cäcilienfest", das er in der Singakademie hörte, ergriff ihn aufs tiefste: „Dies nähert sich", schrieb er, „am meisten dem Ideale, das ich von erhabner Musik in den Tiefen meiner Seele hege".

Im Opernhaus wohnte er Vorstellungen von Webers Freischütz,

Spontini's Cortez, Winters Unterbrochenem Opferfest bei. Spontini, Zelter, Mendelssohn sah er persönlich, wagte indessen nicht, sich ihnen vorzustellen, was um so mehr auffällt, als sonst die Briefe manche ironisch-kritische Bemerkung über Berliner Größen enthalten, die beweisen, wie wenig sich sein selbständiges Denken durch Autoritäten imponiren ließ. — Wichtiger noch, als die Berliner Fahrt, von der die Reisenden nach vier Wochen, am 6. Okt. 1828, heimkehrten, wurde für Chopin die im Jahre 1829 unternommene nach Wien, wo er zuerst im Auslande als Clavierspieler auftreten sollte.

Mitte Juli fuhr er mit einigen Freunden nach der Kaiserstadt an der Donau ab und langte nach kurzem Aufenthalt in Krakau und Okjow, der sogenannten polnischen Schweiz, am 31. genannten Monats an seinem Bestimmungsort an. An Schuppanzigh, Haslinger, den Clavierfabrikanten Graff und den Pianisten Würfel empfohlen und von ihnen freundschaftlich aufgenommen und unterstützt, vermochte er schon am 11. August im kaiserlichen Opernhaus ein Abend-Concert oder eine sogenannte musikalische Akademie zu geben. Er spielte seine Variationen Op. 2 über »La ci darem la mano« mit Orchesterbegleitung, und weil das Orchester bei der Probe des ebenfalls auf's Programm genommenen Rondo Krakowiak Op. 14 höchst fehlerhaft begleitete, an der Stelle desselben eine freie Phantasie. Mit Bravorufen bewillkommt, riß er das Publikum namentlich durch seine Improvisation dermaßen hin, daß er am Schlusse des Concertes zweimal erscheinen mußte, um sich zu bedanken. „Die Gelehrten und die poetischen Naturen habe ich für mich eingenommen. Czerny war wärmer als alle seine Compositionen. Ich habe auf einem Graff'schen Flügel gespielt und bin jetzt wenigstens um vier Jahre klüger und erfahrener", schreibt er in seiner geistvollen Weise an die geliebten Eltern, glücklich über den errungenen verheißungsreichen Erfolg. Denn mit angeborener Bescheidenheit hatte er vor dem Concert den ihn ermuthigenden Freunden zugerufen: „in Warschau haben mich wohlwollende Landsleute nachsichtig beurtheilt; aber was soll ich in einer Stadt erwarten, die sich rühmen kann einen Haydn, Mozart, Beethoven besessen und auf dem Piano gehört zu haben." — Am 18. August 1829 fand sein zweites Concert statt, das übrigens für das Wiener Concertpublikum charak-

teriſtiſch mit einem Ballett ſchloß. Der Empfang des jungen Meiſters war noch herzlicher, die Zuhörerſchaft zahlreicher, der Applaus namentlich der Kunſtverſtändigen nachhaltiger. Der „Wiener Sammler“ und die „Zeitſchrift für Litteratur“ bezeichneten ihn in ihren Beurtheilungen als „ſelbſtändigen Virtuoſen voll Zartheit und tiefſter Empfindung.“

Das Gefühl, daß hier etwas durchaus Neues geboten werde, daß dieſer beſcheiden ausſehende Mann eine muſikaliſche Umwälzung repräſentire, tritt in verſchiedenen Recenſionen deutlich hervor. Wir wollen als Beleg nur eine Stelle aus der Wiener Zeitung citiren, welche lautet: „Es iſt dieß ein junger Mann, welcher ganz eigene Pfade wandelt und zu gefallen verſteht. Sein Weg aber weicht weſentlich von allen andern Concertformen ab.“ — Höchſt intereſſant erſcheint übrigens die Bemerkung, die Chopin ſchon nach dem erſten Wiener Concert in einem Brief an ſeine Eltern macht: „Es iſt faſt *eine* Stimme, daß ich zu leiſe oder vielmehr zu zart für das hieſige Publikum geſpielt habe. Man iſt nämlich an das Pauken der hieſigen Clavievirtuoſen gewöhnt.“ Halten wir damit folgende Stelle aus einem vom 12. Sept. 1829 datirten Brief an Titus Woyciechowski zuſammen, welche lautet: „Lichnowski, ein ehemaliger Freund Beethoven's, wollte mir ſein Clavier zum Concert geben, da es ihm ſchien, als ſei das meine zu ſchwach. Dieß iſt jedoch meine Art zu ſpielen, welche den Damen ſo ſehr gefiel,“ ſo finden wir ſchon hier eine Eigenthümlichkeit des Chopin'ſchen Spiels bezeichnet, die für ſeine Virtuoſencarrière von entſcheidender Bedeutung wurde. Chopin beſaß nicht jene ſtählernen Nerven, jene titaniſche Kraft des Anſchlags, wie ſie einem Liſzt, einem Rubinſtein eignen und wie ſie den Clavierton in den größten Concertſälen, mitten im brauſenden Orcheſterſturm zur Geltung zu bringen vermögen. Poetiſche Zartheit, weicher Schmelz, maßvolle Schönheit des Geſanges waren es, worauf es ihm weſentlich ankam. Er hatte, wird uns berichtet, dünne, feine Finger, die horizontal auf den Taſten lagen, ſo daß er letztere mehr zu ſtreicheln als anzuſchlagen ſchien. Alles übertriebene Accentuiren war ihm verhaßt. Dagegen liebte er beim Spieler, was man beim Sänger »Portamento« nennt, und der Anſchlag ſeiner Finger, die weich wie Sammt waren, brachte die feinſten Klangwirkungen hervor. So erklärt ſich, daß ihm das

eigentliche Concertspielen schon früh entleidete und daß er, einer der größten Virtuosen, die gelebt, nur äußerst wenige Concerte gegeben hat. „Ich eigne mich nicht dazu, Concerte zu geben", schreibt er später einmal, „das Publikum schüchtert mich ein, sein Athem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern."

Dafür ward der Salon seine eigentliche Künstlerarena, wo er fern von der Berührung mit den rohen Massen seiner poetischen Inspiration freien Lauf lassen konnte und des mitempfindenden Verständnisses hochgebildeter Menschen sicher war. Gab er doch jeweilen ein Stück seines Herzens, ein verklärtes Abbild seines in Freude und Leid tiefbewegten Innern, wenn er vom Genius übermannt in die schlummernden Tasten griff. — Wir haben mit dieser allgemeinen Betrachtung der Chopin'schen Spielweise, die sich hier am besten einfügen ließ, der biographischen Erzählung etwas vorgegriffen und kehren nun zu unserm jugendlichen Tondichter zurück, dem eben der erste Lorbeer die phantasievolle Stirn gekühlt.

Am 19. August 1829, nur einen Tag nach seinem zweiten Concert, sehen wir ihn von Wien scheiden, erfüllt von wohlthuenden Eindrücken, das Reisesegel von frischer Hoffnung geschwellt. Ueber das schöne Prag, an welchem Ort er nicht spielen wollte, „weil man sogar Paganini dort mitgenommen", ging die Fahrt nach Dresden, wo die Claviervirtuosen und Componisten Pixis und Klengel ihn freundschaftlichst aufnahmen, wo er Goethes Faust sah und des Altmeisters achtzigsten Geburtstag mitfeiern half, endlich über Breslau zurück in die Arme der Seinigen. — Der Schluß des Jahres 1829 und das Jahr 1830, welche Chopin zum größten Theil noch in der Heimath zubrachte, können vielleicht die glücklichste Zeit seines Lebens genannt werden. Die Erfolge der Wiener Reise hatten sein künstlerisches Selbstgefühl gefestigt. Dazu kam eine junge Liebe, welche die tondichterische Phantasie höher beflügelte, den Compositionen, mit denen wir ihn nunmehr beschäftigt finden, vertiefte Färbung verlieh, ihn freilich auch länger in Warschau festhielt, als er ursprünglich zu bleiben beabsichtigt hatte. Constantia Gladkowska, eine junge Sängerin der Warschauer Bühne, hatte sich in sein Herz gesungen und erfüllte die Seele des zwanzigjährigen Tondichters mit schwärmerischer Glut; vom Gedanken an sie erfüllt,

dichtete er sein schönes Emoll-Concert, von dessen Mittelsatz er in einem Briefe an Freund Titus vom 15. Mai 1830 sagt: „das Adagio ist in Edur in romantischer, ruhiger, theilweise melancholischer Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mondlicht durchleuchteten Frühlingsnacht." Rührend ist die verschämte Weise, in der er seinem ebengenannten Freund seine Liebe beichtet, von dem Friedensengel spricht, der ihn überall geleite. „Ich habe", heißt es in einem Brief vom 3. Okt. 1829, „vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, das ich treu und aufrichtig verehre. Ein halbes Jahr ist es schon her und ich habe mit ihm, von dem ich allnächtlich träume, noch nie eine Sylbe gesprochen." — „Wie oft erzähle ich meinem Piano alles, was ich dir mittheilen möchte!" und weiter: „Gott steh mir bei — im Herzen die größte Gluth, da braucht man sich nicht zu wundern, wenn auch die Vegetation so üppig ist!" — „In der Kirche von einem Blick meines Ideals getroffen, in einem Moment angenehmer Erstarrung, bin ich sofort auf die Straße gelaufen und gebrauchte beinahe eine Viertelstunde, ehe ich wieder zum vollen Bewußtsein kommen konnte; ich bin mitunter so verrückt, daß ich vor mir selbst erschrecke", und an einem andern Ort: „Oft eile ich, ohne zu wissen, weßhalb, auf die Straße. Aber auch da wird meine Sehnsucht durch nichts gestillt oder abgelenkt, ich kehre wieder nach Hause zurück, um mich .... von Neuem namenlos zu sehnen." Nach Elsners Rath hätte Chopin schon im Winter 1829/30 zuerst nach Italien, dann nach Paris gehen sollen, um im Ganzen wenigstens zwei Jahre der Heimath fern zu bleiben. Die Liebe hielt ihn jedoch an ihren Zauberfäden bis zum Spätherbst 1830 fest. Inzwischen waren zwei künstlerische Gestalten in Warschau aufgetaucht, deren wahlverwandte Naturen Chopin's Interesse in vorzüglichem Maß in Anspruch nehmen mußten. Es sind dieß Paganini und Henriette Sontag. Paganini gab 1829 mehrere Concerte in Warschau und wie ungefähr zur selben Zeit Robert Schumann wurde auch Chopin von dem zauberhaften Spiel des großen Geigers wahrhaft berauscht. Wenn sich von irgend einem Künstler sagen läßt, er habe die bis zum Schroffen ausgebildete Eigenart unseres Ton-

eigentliche Concertspielen schon früh entleidete und daß er, einer der größten Virtuosen, die gelebt, nur äußerst wenige Concerte gegeben hat. „Ich eigne mich nicht dazu, Concerte zu geben", schreibt er später einmal, „das Publikum schüchtert mich ein, sein Athem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern."

Dafür ward der Salon seine eigentliche Künstlerarena, wo er fern von der Berührung mit den rohen Massen seiner poetischen Inspiration freien Lauf lassen konnte und des mitempfindenden Verständnisses hochgebildeter Menschen sicher war. Gab er doch jeweilen ein Stück seines Herzens, ein verklärtes Abbild seines in Freude und Leid tiefbewegten Innern, wenn er vom Genius übermannt in die schlummernden Tasten griff. — Wir haben mit dieser allgemeinen Betrachtung der Chopin'schen Spielweise, die sich hier am besten einfügen ließ, der biographischen Erzählung etwas vorgegriffen und kehren nun zu unserm jugendlichen Tondichter zurück, dem eben der erste Lorbeer die phantasievolle Stirn gekühlt.

Am 19. August 1829, nur einen Tag nach seinem zweiten Concert, sehen wir ihn von Wien scheiden, erfüllt von wohlthuenden Eindrücken, das Reisesegel von frischer Hoffnung geschwellt. Ueber das schöne Prag, an welchem Ort er nicht spielen wollte, „weil man sogar Paganini dort mitgenommen", ging die Fahrt nach Dresden, wo die Claviervirtuosen und Componisten Pixis und Klengel ihn freundschaftlichst aufnahmen, wo er Goethes Faust sah und des Altmeisters achtzigsten Geburtstag mitfeiern half, endlich über Breslau zurück in die Arme der Seinigen. — Der Schluß des Jahres 1829 und das Jahr 1830, welche Chopin zum größten Theil noch in der Heimath zubrachte, können vielleicht die glücklichste Zeit seines Lebens genannt werden. Die Erfolge der Wiener Reise hatten sein künstlerisches Selbstgefühl gefestigt. Dazu kam eine junge Liebe, welche die tondichterische Phantasie höher beflügelte, den Compositionen, mit denen wir ihn nunmehr beschäftigt finden, vertiefte Färbung verlieh, ihn freilich auch länger in Warschau festhielt, als er ursprünglich zu bleiben beabsichtigt hatte. Constantia Gladkowska, eine junge Sängerin der Warschauer Bühne, hatte sich in sein Herz gesungen und erfüllte die Seele des zwanzigjährigen Tondichters mit schwärmerischer Glut; vom Gedanken an sie erfüllt,

dichtete er sein schönes Emoll-Concert, von dessen Mittelsatz er in einem Briefe an Freund Titus vom 15. Mai 1830 sagt: „das Adagio ist in Edur in romantischer, ruhiger, theilweise melancholischer Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mondlicht durchleuchteten Frühlingsnacht." Rührend ist die verschämte Weise, in der er seinem ebengenannten Freund seine Liebe beichtet, von dem Friedensengel spricht, der ihn überall geleite. „Ich habe", heißt es in einem Brief vom 3. Okt. 1829, „vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, das ich treu und aufrichtig verehre. Ein halbes Jahr ist es schon her und ich habe mit ihm, von dem ich allnächtlich träume, noch nie eine Sylbe gesprochen." — „Wie oft erzähle ich meinem Piano alles, was ich dir mittheilen möchte!" und weiter: „Gott steh mir bei — im Herzen die größte Gluth, da braucht man sich nicht zu wundern, wenn auch die Vegetation so üppig ist!" — „In der Kirche von einem Blick meines Ideals getroffen, in einem Moment angenehmer Erstarrung, bin ich sofort auf die Straße gelaufen und gebrauchte beinahe eine Viertelstunde, ehe ich wieder zum vollen Bewußtsein kommen konnte; ich bin mitunter so verrückt, daß ich vor mir selbst erschrecke", und an einem andern Ort: „Oft eile ich, ohne zu wissen, weßhalb, auf die Straße. Aber auch da wird meine Sehnsucht durch nichts gestillt oder abgelenkt, ich kehre wieder nach Hause zurück, um mich .... von Neuem namenlos zu sehnen." Nach Elsners Rath hätte Chopin schon im Winter 1829/30 zuerst nach Italien, dann nach Paris gehen sollen, um im Ganzen wenigstens zwei Jahre der Heimath fern zu bleiben. Die Liebe hielt ihn jedoch an ihren Zauberfäden bis zum Spätherbst 1830 fest. Inzwischen waren zwei künstlerische Gestalten in Warschau aufgetaucht, deren wahlverwandte Naturen Chopin's Interesse in vorzüglichem Maß in Anspruch nehmen mußten. Es sind dieß Paganini und Henriette Sontag. Paganini gab 1829 mehrere Concerte in Warschau und wie ungefähr zur selben Zeit Robert Schumann wurde auch Chopin von dem zauberhaften Spiel des großen Geigers wahrhaft berauscht. Wenn sich von irgend einem Künstler sagen läßt, er habe die bis zum Schroffen ausgebildete Eigenart unseres Ton-

dichters gewisser Maßen beeinflußt, so dürfte dieß von Paganini gelten, dessen berückende Klänge Chopin nie vergaß. — Der „gottgesandten" Henriette Sontag, wie sie Chopin irgend wo nennt, wurde er im Sommer 1830 durch den Fürsten Radziwill vorgestellt und lernte sie bald näher kennen. „Sie ist nicht schön, schreibt er an seinen Freund Titus von ihr, aber im höchsten Grade fesselnd, sie bezaubert alle mit ihrer Stimme, die zwar nicht sehr groß, aber prachtvoll ausgebildet ist. Sie hat in ihrem Vortrag manche ganz neue Broderie, mit der sie großen Effekt macht, aber nicht so wie Paganini. Vielleicht hat es darin seinen Grund, daß es eine kleinere Art ist. Es scheint, als ob sie den Duft eines frischen Blumenbouquets auf das Parterre haucht und ihre eigene Stimme bald liebkost, bald mit ihr scherzt." — Nachdem Chopin schon am 17. März 1830 ein von großem Erfolg begleitetes Concert gegeben, in welchem er zum ersten Mal sein neues Fmoll-Concert, ferner die Phantasie über polnische Nationallieder Op. 13 vortrug, veranstaltete er auf den 11. Okt. gleichen Jahres sein Abschiedsconcert. Seine geliebte Constantia sang die Cavatine aus Rossini's: »La Donna del lago«. „Sie trug, schreibt Chopin, ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie noch nie gesungen." Er selbst spielte das Emoll-Concert und die Volkslieder-Phantasie. „Dießmal, schreibt er, habe ich mich selbst verstanden, das Orchester verstand mich und das Parterre verstand uns." Brausender Beifall lohnte die meisterliche Leistung. Schon im September hatte Chopin geschrieben: „ich weiß nicht, weßhalb ich eigentlich noch immer hier (d. h. in Warschau) bin; aber mir ist hier so wonnig zu Muth und die Eltern sind damit ganz einverstanden." — „Ich sitze noch und kann mich nicht entschließen, den Tag meiner Abreise definitiv festzustellen, mir ahnt immer, als verließe ich Warschau, um nie wieder nach Hause zurückzukehren; ich trage die Ueberzeugung in mir, daß ich meiner Heimath für immer Lebe wohl sage. O wie schwer muß es sein, wo anders und nicht da, wo man geboren ist, zu sterben!"

Der vielverschobene Tag der Trennung vom Vaterhaus, die, wie sein ahnungsvolles Herz ihm vorhergesagt, eine Trennung für immer sein sollte, war herangenaht. Am 2. November 1830 nahm er Abschied von den theuren Eltern, den Geschwistern und der Ge-

liebten, um zunächst nach Kalisz, von dort mit dem Freund Titus Woyciechowski über Breslau und Dresden nach Wien zu fahren. Einige Freunde begleiteten ihn bis Wola, das erste Dorf hinter Warschau, wo die Schüler des Conservatoriums noch eine von Elsner zu diesem Tage componirte Cantate sangen. Beim anschließenden Festmahle überreichte man dem Scheidenden einen kunstvoll gearbeiteten, silbernen Becher, der bis an den Rand mit heimathlicher Erde gefüllt war. Chopin hat sie pietätvoll aufbewahrt. Es ist dieselbe, die seinem letzten Wunsch gemäß seinen Sarg bedeckte, als dieser fern von seiner Heimath in die Gruft des Père Lachaise versenkt ward. — Chopin hatte endlich, wie er sich ausdrückt, alle seine Schätze zurückgelassen. „Meine Pläne für den Winter sind folgende: In Wien gedenke ich zwei Monate zu bleiben, dann nach Italien zu gehen und, wenn es nicht anders sein kann, den Winter in Mailand zuzubringen. In Breslau, wo die Freunde einige Tage verweilten, spielte Chopin am Platze eines gewissen Referendarius Hellwig, der sich zum Vortrag des Moscheles'schen Es dur-Concertes vorbereiten wollte, aber durch des jungen Meisters Kunst an seiner eigenen irre wurde, in einem sogenannten Ressource-Concert einige seiner Compositionen. „Dieser junge Mann", meinte eine der ehrwürdigen Breslauer Perücken, „kann allerdings spielen, aber nicht componiren."

Am 10. November langten sie in Dresden an, wo Chopin frühere Bekanntschaften erneuerte, sich über die stählernen Stricknadeln der Damen bei einer Soirée im Hause des Dr. Kreyßig lustig machte, welche mit den Theetassen um die Wette klirrten und einen gefährlichen Aufstand gegen die anwesenden Herren befürchten ließen, endlich mit großem Interesse die Gemäldegallerie des reizenden Elbathens wieder besuchte. „Es gibt da Bilder, schreibt er, bei deren Anblick ich Musik zu hören meine." Dann ging's dem Süden zu. Schon vor dem 1. December waren die Freunde in Wien. Durfte man sich einen Schluß von der frühern Aufnahme Chopin's in der Kaiserstadt sowohl beim hohen österreichischen Adel als bei den zahlreichen musikalischen Celebritäten erlauben, so war anzunehmen, daß es dem nunmehr gereifteren, an Wissen und Können in seiner Kunst fortgeschrittenen Tondichter rasch gelingen werde, sich zur vollen Geltung zu bringen und durch Concerte bedeutende Erfolge zu erzielen. Allein bereits war das Ereigniß eingetreten,

das wir als eines der verhängnißvollsten im Leben unseres Meisters bezeichnen können und das seine Pläne aufs schmerzlichste durchkreuzen sollte. Am 29. Nov. 1830 hatte sich das durch die Tyrannis des Großfürsten Constantin schließlich zur Verzweiflung getriebene polnische Volk gegen seine Unterdrücker erhoben.

Das ganze Land durchloderten die Flammen der Revolution. Es läßt sich denken, welchen Eindruck die Kunde dieses Ereignisses in den beiden, von Patriotismus durchglühten Jünglingen hervorbrachte. Titus Woyciechowski fuhr sofort von Wien ab, um in die Revolutionsarmee einzutreten. Chopin wollte ihm folgen, fuhr ihm auch per Extrapost eine Strecke weit nach und konnte schließlich nur durch die wiederholten, dringendsten Bitten und Ermahnungen seiner Eltern bewogen werden, in der Kaiserstadt zu bleiben und seine künstlerische Laufbahn nicht auf unbestimmte Dauer zu unterbrechen. Sein Inneres war in tiefster Aufregung, all' seine Gedanken bei dem ringenden Vaterland, den Eltern, der fernen Geliebten. „Ist sie in Radom?" schreibt er an den Freund Johannes Matuszynski, „Habt Ihr Schanzen aufgeführt? Meine armen Eltern!" „Wie leben meine Freunde? Ich könnte für Dich, für Euch alle sterben! Warum bin ich dazu verurtheilt, hier so einsam und verlassen zu sein? — Wie gern möchte ich alle die Saiten berühren, die nicht nur die stürmischen Gefühle hervorrufen, sondern auch die Lieder erklingen lassen, deren halb zerstörtes Echo noch am Ufer der Donau herumirrt, Lieder, welche die Krieger des Königs Johann Sobieski gesungen haben!" — „Ich umarme Dich nochmals. Du gehst zum Kampfe, kehre als Oberst zurück! Mag Alles gut gehen! Warum darf ich nicht wenigstens Euer Tambour sein?!" —. Hie und da vernehmen wir bereits Laute der tiefsten Entmuthigung, ja des schwarzgalligsten Lebensüberdrusses. So heißt es an einem Ort: „Nur Deine Stimme oder die von Titus könnten mich heute aus meiner Erstarrung wecken. Leben oder Sterben ist mir heute gleich", — dann wieder: „Soll ich heimkehren? Hier bleiben? Mich tödten? An Dich nicht mehr schreiben?!" — Dazwischen Anwandlungen von Eifersucht, Bangen, die Geliebte könnte ihm treulos werden! „Du nichtswürdiger Aesculap (Matuszynski studirte Medicin), Du warst im Theater, Du hast lorgnettirt und die Augen nicht von ihr abgewandt; wenn das der Fall ist, so soll Dich das

Donnerwetter .... Verscherze nicht mein Vertrauen!" — „Ach, ich könnte mir die Haare ausraufen, wenn ich daran denke, daß ich von ihr vergessen sein könnte! Heut' ist ein Othello aus mir geworden!" —

Daß die politische Constellation auch auf die Bestrebungen des Musikers Chopin in Wien nachtheilig influenziren mußte, liegt auf der Hand. Stand doch damals die Metternichtigkeit mit ihrer tödtlichen Angst vor jeder revolutionären Bewegung, mit ihrer Tendenz, jedes Flämmchen der Freiheit auszublasen, in üppigster Blüthe. Ein Pole erschien daher zu dieser Zeit von vornherein als ein verdächtiges, wenn nicht geradezu gefährliches Subjekt, mit dem sich der loyalitätssüchtige Adeliche Oestreichs nicht tiefer einlassen durfte. Erst Anfangs Juni 1831 gelang es unserm Meister, ein eigenes Concert zu Stande zu bringen, nachdem er am 4. April genannten Jahres in einer von der Sängerin Garcia Vestris veranstalteten Matinée mitgewirkt. Doch auch jetzt waltete kein günstiger Stern über der Aufführung. Die reichen Einwohner Wiens hatten die Stadt theils wegen der bereits drückend gewordenen Sommerglut, theils wegen der im Zunehmen begriffenen Cholera verlassen. Der Besuch war so gering, daß Chopin nicht einmal die Unkosten herausschlug. So konnte ihm auch die lobende Kritik der Wiener Zeitungen wenig helfen. Tief verstimmt fuhr er mit dem Freunde Kumalski, dessen Erkrankung in Wien die Abreise mehrere Wochen verzögerte, am 20. Juli 1831 ab nach Linz, Salzburg, München. Ueber die sich aufblähende Mittelmäßigkeit, die ihm in Wien vielfach den Weg vertreten, über die seichten Virtuosen, welche den Beifall der Menge vorweggeschnappt, ergeht sich seine Feder in bittern Sarkasmen.

Als Beleg sei wenigstens eine charakteristische Briefstelle citirt: „Abends, schreibt er noch von Wien aus, gehe ich in's Theater, wo ein Concert stattfindet, in welchem der Geiger Herz, ein Israelit, seine eigenen Variationen über polnische Weisen vortragen will. Arme, polnische Motive! Ihr ahnt gar nicht, mit was für jüdischen Melodien man Euch spicken will, und daß man Euch, um das Publikum zu locken, den Titel „polnische Musik" gibt. Ist man so aufrichtig, über die ächte polnische Musik und über diese nachgemachte zu sprechen und die erstere höher zu stellen, so wird man

für verrückt erklärt, um so mehr, weil Czerny, das Orakel Wiens, in der Fabrikation seiner musikalischen Leckerbissen noch niemals ein polnisches Thema variirte." — Ein Sonnenblick für sein verdüstertes Herz war die überaus herzliche Aufnahme, die ihm bei den Münchener Künstlern Bärmann, Berg, Schunke, Stunz u. s. w. zu Theil ward, und der stürmische Beifall, mit dem ihn die Zuhörer nach dem Vortrag seines Emoll-Concerts in einem Concert der Philharmonischen Gesellschaft überschütteten. Sein Münchner Spiel war zugleich sein Schwanengesang in Deutschland. Nie ist er dort wieder öffentlich als Virtuose aufgetreten. Mitte Herbstmonat treffen wir Chopin in Stuttgart, wo ihn die Nachricht von der Einnahme Warschau's durch die Russen am 8. Sept. 1831 ereilte. Tief erschüttert vom Todesstoß, der die Freiheitsbewegung seines Vaterlandes getroffen, schrieb er die großartig düstere Cmoll-Etude, die letzte der als Op. 10 erschienenen, Franz Liszt zugeeigneten Sammlung, von vielen die Revolutions-Etude genannt. Dann verreiste er Ende September nach Paris, das seine zweite Heimath werden sollte.

Auch hier kam ihm das Glück nicht beschwingten Fußes entgegen. In der noch von den Nachwehen des Revolutionsjahres durchzitterten Stadt ward es ihm trotz mannigfacher Empfehlungen außerordentlich schwer, sich als Künstler und speciell Pianist Geltung zu verschaffen. Der europäische Ruf, welchen damals Friedrich Kalkbrenner namentlich als Claviervirtuose genoß, und die Bescheidenheit, mit der Chopin sein eigenes Können beurtheilte, veranlaßten den letzteren, sich bei dem berühmten Künstler als Schüler anzumelden. Chopin mußte ihm etwas vorspielen, wobei der Alte natürlich sofort erkannte, weß Geistes Kind er vor sich und daß er dem jungen Manne nichts zu lehren hatte. Standen sich doch in diesen beiden Künstlern alte und neue Zeit, das geistig verkümmerte, schablonenhafte, abgelebte Virtuosenthum der zwanziger Jahre und der poesievolle Subjektivismus der dreißiger mit seiner Gedanken- und Gefühlstiefe, seinem revolutionären Drang, seinem Haß gegen alles Gewöhnliche, Philisterhafte, seinem leidenschaftlich idealen Streben in den prägnantesten Charaktertypen gegenüber! — Kalkbrenner machte Complimente, hielt sich über Chopin's der klassischen Methode diametral entgegengesetzten Fingersatz auf und erklärte

schließlich, Chopin müßte sich verpflichten, wenigstens drei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen. Das schien denn doch dem jungen Manne des Guten zu viel. Sein Lehrer Elsner, dem er über seine Begegnung mit Kalkbrenner berichtete, rieth ihm entschieden ab, auf dessen Proposition einzugehen, und trat in einem sein edles und geistvolles Wesen schön wiederstrahlenden Briefe vom 27. Nov. 1831 für das selbständige Recht der genialen Persönlichkeit einer in geistlosen Formeln erstarrten Tradition gegenüber in die Schranken. Schon am 14. Dec. antwortet ihm Chopin: „So viel ist mir klar, daß ich nie eine Copie von Kalkbrenner werde, er wird nicht im Stande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: „eine neue Kunst-Aera zu schaffen".

Welch mächtiges Selbstgefühl, welch klare Erkenntniß seines kunstgeschichtlichen Berufes liegt in diesen schlicht gefaßten Worten ausgesprochen! Chopin verzichtete auf Kalkbrenners Unterricht, obschon er ein aufrichtiger Bewunderer seines Spieles blieb, seine Ruhe, seinen bezaubernden Anschlag, die Egalität seines Vortrages als einzig dastehend rühmte, Herz und Hiller Nullen gegen ihn nannte und ihm als Zeichen seiner Verehrung und zur Erhaltung eines freundlichen Einvernehmens sein E moll-Concert widmete. — Von gewaltigster Anziehungskraft für ein musikalisches Naturell wie dasjenige Chopin's waren die große und die italienische Oper in Paris, welch letztere damals noch unter Rossini's Direktion im Zenith ihres Glanzes und Ruhmes stand. Mit Begeisterung schreibt unser Meister von den Aufführungen des Barbier von Sevilla, des Otello, der Italiana in Algier, des damals neuen Robert der Teufel, von dem Gesang der Malibran-Garcia, Damerau-Cinti, der Schröder-Devrient, der Pasta, der Tenoristen Nourrit, Chollet, Rubini, „der zwar endlose Rouladen macht und fortwährend tremulirt, dessen mezza voce indeß unvergleichlich", endlich des Bassisten Lablache, „von dem man sich gar keine Idee machen kann". — Lag es für einen jungen Musiker ohnehin nahe, angesichts solcher Kräfte und Leistungen auf dem Gebiet der Oper selbst an die Operncomposition zu denken, so mußte Chopin durch die beständigen Mahnungen Elsner's, doch ja dieß aussichtreichste Gebiet der musikalischen Produktion nicht zu vernachlässigen, überhaupt sich nicht auf das Pianoforte zu beschränken, unseren Tondichter in seiner Absicht, eine Oper

zu schreiben, bestärken. In der ersten Zeit seines Pariser Aufenthalts finden wir ihn lebhaft bemüht, einen für ihn passenden Stoff ausfindig zu machen, und noch 1834 ersucht er seinen Freund Stanislaus Kozmian, ihm ein Opernbuch über ein Sujet der polnischen Geschichte zu schreiben. Doch zerschlug sich auch dießmal das Projekt, und als der Beifall stieg, den des Meisters Clavierwerke fanden, als sich dieselben rascher und rascher verbreiteten, gab Chopin die Idee einer Operncomposition vollständig auf. Bei der subjektiv aristokratischen Richtung, die seiner Natur und all seinen tondichterischen Schöpfungen eignet, bei seiner ausgesprochenen Abneigung gegen jede Berührung mit den Massen, gegen alles gemeinverständlich Triviale, gegen jede propagandistische Thätigkeit, ist es kaum glaublich, daß Chopin mit einer Oper Glück gemacht, ja daß er ihre Aufführung in Paris durchgesetzt hätte. Wäre er nur erst als Clavierspieler zur Anerkennung gelangt, wie sie für die Befestigung seiner künstlerischen und finanziellen Situation in der Weltstadt unumgänglich nothwendig erschien! Das Concert, dessen Arrangement er gleich nach seiner Ankunft zu Paris in Aussicht genommen, mußte verschiedener Umstände halber von einer Woche zur andern verschoben werden und fand erst am 26. Febr. 1832 statt. Außer seinen nächsten Bekannten, zu denen schon damals Franz Liszt und Ferdinand Hiller gehörten, hatten sich wenige Zuhörer eingefunden. Die Unkosten kamen nicht heraus. Aufs neue bemächtigte sich tiefe Verstimmung, Ungewißheit, Heimweh nach dem unglücklichen Vaterlande seiner Seele. „Du weißt, wie leicht ich Bekanntschaften mache, wie ich die menschliche Gesellschaft liebe, — schreibt er seinem Freunde Titus — solche Bekanntschaften mache ich massenhaft, aber mit Niemand, Niemand kann ich seufzen. Mein Herz schlägt so zu sagen immer in Synkopen, deshalb quäle ich mich und suche nach einer Pause, nach Einsamkeit, damit den ganzen Tag Niemand nach mir sehen und mit mir reden könnte.“ — „Ich erscheine wohl lustig, besonders wenn ich unter den Meinigen bin, aber innerlich quält mich etwas, wie trübe Ahnung, Unruhe, üble Träume, Schlaflosigkeit, Sehnsucht, Gleichgültigkeit gegen Alles, die Lust zum Leben und wieder die Lust zum Sterben.“ Ohne Hoffnung seine Lage rasch verbessern zu können, trug er sich mit dem

Gedanken, einer Anzahl seiner Landsleute, die sich damals massenhaft in Paris einfanden, zu folgen und nach Amerika zu gehen.

Da seine Eltern ihn beschworen, dieß nicht zu thun, wollte er nach Polen zurückkehren und rüstete sich bereits zur Abreise, als er eines Tages seinem alten Freund und Gönner, dem Fürsten Valentin Radziwill auf der Straße begegnete. Dieser nahm ihm das Versprechen ab, ihn Abends zu Baron Rothschild zu begleiten. Im glänzenden Salon des Börsenkönigs fand sich die Haute-Volée von Paris zusammen. Chopin wurde von der Dame des Hauses ersucht, etwas zu spielen und improvisirte zum Entzücken der Anwesenden. Von diesem Tage an war sein Glück gemacht. Noch am Abend der Soirée bekam der junge Meister, dessen Stern endlich in vollem Glanze aufgestrahlt, eine Anzahl Aufforderungen, in den ersten Familien von Paris Unterricht zu ertheilen. Weitere Engagements folgten rasch. Schon im Frühjahr 1834 schreibt sein Freund Matuszynski, welcher um diese Zeit nach Paris gekommen war, um seine medicinischen Studien zu vervollständigen: „Chopin ist stark und groß geworden, kaum habe ich ihn wieder erkannt. Er ist jetzt hier der erste Pianist; er gibt sehr viele Stunden, aber keine unter zwanzig Francs. Er hat viel componirt und seine Werke werden sehr gesucht. Ich wohne mit ihm Rue Chaussée d'Antin Nr. 5", und übereinstimmend äußert sich ungefähr gleichzeitig sein Studiengenosse Orlowski: „Chopin ist gesund und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe, und die Männer sind eifersüchtig auf ihn. Er ist jetzt in der Mode, und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen. Nur die Sehnsucht nach dem Vaterlande verzehrt ihn."

Chopin betrachtete übrigens das Stundengeben nicht etwa als eine bloße Erwerbsquelle. Er war mit ganzer Seele dabei und befliß sich bis in die letzte Zeit seines Lebens der größten Regelmäßigkeit und Sorgfalt im Unterricht. Er setzte nur dann aus, wenn ihn Freunde aus der Heimath besuchten, mit denen er Tage lang in seinem lieben Paris herumschweifen und ihnen alle Sehenswürdigkeiten zeigen konnte. Wegen der großen Entfernungen schickte man ihm häufig Wagen. Erst in den letzten Lebensjahren kamen Schüler und Schülerinnen zu ihm. Noch als ihm das Sitzen schwer ward, gab er den Unterricht, auf der Chaise longue liegend,

vor sich ein Pianino, während am zweiten Instrument der Schüler Platz nahm. Strebsamen Schülern gegenüber war er überaus mild und liebenswürdig und erst, als die zunehmende Krankheit sein Nervensystem aufs Aeußerste reizbar gemacht hatte, gerieth er oft in Aerger und Zorn, warf die Noten vom Pult und erging sich in heftigen Ausdrücken. Doch besänftigte auch dann eine Thräne im Aug' des Gescholtenen augenblicklich seine Leidenschaft, und sein gutes Herz war sogleich bemüht, das Unrecht wieder gut zu machen. Er legte vornehmlich Gewicht auf einen leichten, weichen Anschlag, gesangvollen Ton, warmbeseelten und natürlichen Vortrag. „Was ist das, hat ein Hund gebellt?" konnte er wohl einmal ausrufen, wenn er beim Unterricht harte Töne vernehmen mußte. Er zog aus diesem Grunde auch die Pleyel'schen den Erard'schen Flügeln vor, weil erstere einen leichtern Anschlag und eine gewisse, Chopin sympathische silberne Helltönigkeit besaßen. Als Muster für die Wiedergabe der instrumentalen Cantilene empfahl er stets die italienischen Sänger, wie er denn überhaupt für weichen, schönen Gesang eine besondere Vorliebe hegte und mit dem Hauptvertreter des breiten Gesangstils, dem früh verstorbenen Operncomponisten Bellini Jahre lang in herzlichster Freundschaft verbunden war. Jeder Schüler, den er annahm, und wenn er technisch noch so bedeutend vorgebildet war, mußte mit Clementi's »Gradus ad Parnassum« bei ihm anfangen. Damit wurden unablässige Uebungen zur Ausbildung einer vollkommenen Unabhängigkeit der Finger verbunden, namentlich häufiges Spielen der Tonleitern in Dur und Moll, vom piano bis zum fortissimo, im staccato wie im legato. — Leider gelangte Chopin's Absicht, seine Betrachtungen über die Natur des Clavierspiels, seine langjährigen Erfahrungen als Künstler und Lehrer in einem theoretischen Werke zusammenzufassen, nicht zur Verwirklichung. Er hatte kaum wenige Bogen niedergeschrieben, als er erkrankte, und vernichtete das Manuscript kurz vor seinem Tode. — Vom Jahre 1832 hinweg brach sich auch sein Ruf als Virtuose und Componist immer breitere Bahn, und entwaffnete sein Genie allmählich selbst die am meisten widerstrebenden Elemente. Am 20. Mai 1832 spielte er im Concert, das der Prinz von der Moskowa im Saal des Conservatoriums für die Armen veranstaltete, am 3. April mit Liszt in einem Concert der Gebrüder Henri

und Jakob Herz. Im Februar 1834 gab er sein zweites selbständiges Concert in der italienischen Oper. Die Zuhörerschaft war die glänzendste. Allein in dem ungeheuren Raum machte sein poesievoll feines Spiel keine große Wirkung, was ihn veranlaßte, sich von nun an wesentlich auf den Salon zu beschränken. Erst 1842 sehen wir ihn wieder in einem öffentlichen Concert auftreten und zwar gemeinschaftlich mit der Viardot-Garcia und dem trefflichen Cellisten Franchomme. Von da an veranstaltete er fast jedes Jahr im Pleyel'schen Salon musikalische Séancen, in denen er stets allein spielte und zu denen seine Verehrer und nähern Bekannten die Billets mit 20 Fr. bezahlten.

Was seine Compositionen anbelangt, die großentheils schon auf seinen Reisen entstanden waren, aber erst ungefähr vom Jahre 1832 hinweg in weiten Kreisen Verbreitung fanden, so lauteten anfänglich die Stimmen sehr getheilt. Während wahlverwandte Naturen, wie Berlioz, dessen kühner Feuergeist Chopin mächtig anzog, Franz Liszt, Rob. Schumann, die Vorkämpfer der sogenannten neuromantischen Schule, den phantasievollen Poeten mit hellem Jubel begrüßten, von Anfang an aufs eifrigste für seine Schöpfungen in die Schranke traten, stieß die Neuheit der Form, der kecke Bruch mit der klassischen Tradition nicht nur die formalistischen Nachbeter der alten Schule, sondern selbst unabhängige und hochbedeutende Tondichter wie Field und Moscheles wenigstens anfänglich ab. Field nannte Chopin »un talent de chambre de malade«, und 1833 schreibt Moscheles: „Ich benutze gern einige freie Abendstunden, um mich mit Chopin's Etuden und seinen andern Compositionen zu befreunden, finde auch viel Reiz an ihrer Originalität und der nationalen Färbung ihrer Motive; immer aber stolpern meine Finger bei gewissen harten, unkünstlerischen, mir unbegreiflichen Modulationen, so wie mir das Ganze oft zu süßlich, zu wenig des Mannes und studirten Musikers würdig zu sein scheint." Erst nachdem er dann im Jahre 1839 von London nach Paris gekommen, Chopin spielen gehört und des liebenswürdigen Künstlers persönliche Bekanntschaft gemacht, wurde er vollends bekehrt. „Chopin, schreibt er, Chopin, dessen Aussehen ganz mit seiner Musik identificirt, zart und schwärmerisch ist, spielte mir auf meine Bitten vor, und jetzt erst verstehe ich seine Musik, erkläre mir auch die

Schwärmerei der Damenwelt. Sein ad libitum-Spielen, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die liebenswürdigste Originalität des Vortrages. Die dilettantisch harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, choquiren mich nicht mehr, weil er mit seinen zarten Fingern elfenartig leicht darüber hingleitet; sein Piano ist so hingehaucht, daß es keines kräftigen Forte bedarf, um die gewünschten Contraste hervorzubringen. So vermißt man nicht die orchesterartigen Effekte, welche die deutsche Schule von einem Clavierspieler verlangt, sondern läßt sich hinreißen wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung ganz seinem Gefühl folgt. Genug, er ist ein Unicum in der Clavierspielerwelt!" — In ähnlich liebevoller und bewundernder Weise spricht sich der hochgebildete, maßvolle, aller künstlerischen Extravaganz abholde Mendelssohn über Chopin aus. Die beiden Meister hatten sich schon 1832 bei einem Besuche Mendelssohn's in Paris kennen gelernt. Im Frühjahr 1834 entschloß sich Chopin, mit seinem Freunde Ferdinand Hiller, dem talent- und geistvollen Rheinländer, einen Ausflug nach Aachen zu unternehmen, um dem von Mendelssohn dirigirten Niederrheinischen Musikfest beizuwohnen. Da steckten denn die drei Künstler so viel wie möglich beisammen. Am 23. Mai schrieb Mendelssohn über sie an die Mutter: „Sie haben beide ihre Fertigkeit immer mehr ausgebildet und als Clavierspieler ist Chopin jetzt einer der allererstenn, macht so neue Sachen wie Paganini auf seiner Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nie möglich gedacht hätte. Auch Hiller ist ein vortrefflicher Spieler, kräftig und coquett genug. Beide laboriren nur etwas an der Pariser Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei, und haben Takt und Ruhe und das recht Musikalische oft gar zu sehr aus den Augen gelassen; ich nun wieder vielleicht zu wenig, und so ergänzten wir uns und lernten, glaube ich, alle Drei von einander, indem ich mir ein bischen wie ein Schulmeister und sie sich ein bischen wie mirliflores und incroyables vorkamen. Nach dem Feste reisten wir zusammen nach Düsseldorf (wo Mendelssohn damals Musikdirektor war), brachten einen sehr angenehmen Tag unter Musiciren und Discutiren darüber zu; dann begleitete ich sie gestern nach Köln und heute früh reisten sie nach Coblenz per Dampf hinauf, ich herunter und

die hübsche Episode war vorbei." — Das nächste Jahr sollten sich die großen Kunstgenossen wiedersehen. Im Sommer 1835 hatten sich Chopin's Eltern nach Carlsbad begeben, wo der Vater auf Rath der Aerzte einige Wochen verweilen sollte. Chopin verließ Ende Juli Paris, um die Geliebten nach fünf Trennungsjahren wieder an's Herz zu drücken. Die Trennung war dann nach einigen Wochen fröhlichen Beisammenseins eine zwiefach schmerzliche, um so mehr als die zärtliche Mutter die bestimmte Ahnung hatte, sie werde ihren Sohn hienieden nicht mehr sehen. Sie nahmen in der That für immer von einander Abschied. — Auf der Rückreise hielt sich Chopin einige Tage in Leipzig auf, wo er übrigens zum großen Verdruß der Leipziger Musiker nicht öffentlich spielte, dagegen einen ganzen Tag mit Mendelssohn zusammen war, auch Clara Wieck kennen und ihr hochpoetisches Spiel bewundern lernte. Unterm 6. Okt. 1835 schreibt Mendelssohn seiner Schwester Fanny, die ihre Bedenken über Chopin's Künstlerschaft ausgesprochen zu haben scheint: „Mich hat sein Spiel wieder von Neuem entzückt und ich bin überzeugt, wenn Du und auch der Vater einige seiner besseren Sachen so gehört hättest, wie er sie mir vorspielte, Ihr würdet dasselbe sagen. — Es war mir lieb, mal' wieder mit einem ordentlichen Musiker beisammen zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, die gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der Meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen; nur mit jenen halben Leuten nicht. Der Abend des Sonntags war wirklich curios, wo ich ihm mein Oratorium (Paulus) vorspielen mußte, während neugierige Leipziger sich verstohlen hereindrückten, um Chopin gesehen zu haben, und wie er zwischen dem ersten und zweiten Theile seine neuen Etuden und ein neues Concert den erstaunten Leipzigern vorraste und ich dann wieder in meinem Paulus fortfuhr, als ob ein Irokese und ein Kaffer zusammenkämen und conversirten." Auch das Jahr 1836 führte Chopin nach Deutschland, wo er dießmal eine junge, treulose Geliebte und einen alten, treuen Freund und Gesinnungsgenossen finden sollte. Constantia Gladkowska, die Flamme seiner Jünglingsjahre, hatte sich schon 1832

verheirathet. Der Schmerz um diesen Verlust war allmählich verwunden. Durch die Brüder Wodzynski, zwei junge Polen, die früher bei seinen Eltern in Pension gewesen waren, lernte Chopin in Paris deren anmuthsvolle Schwester Maria kennen und neigte sich ihr in mählig wachsender Liebe zu. Da er hörte, sie werde sich Mitte Juli mit ihrer Mutter in Marienbad einfinden, reiste er unter dem Vorwand, eine Cur zu gebrauchen, dorthin. Rasch zeigte sich, daß auch das Mädchen ihm hold war, und da die Eltern dem Bunde der Liebenden zustimmten, wurde deren förmliche Verlobung gefeiert. Die Familie Wodzynski beschloß nach Beendigung des Marienbader Aufenthaltes noch einige Wochen mit Chopin in Dresden zuzubringen. Es waren für den lieberfüllten Meister Tage sonnigsten Glückes, köstlichsten Humors, wie er nie mehr über ihn kommen sollte. Bereits hatte er den Plan gefaßt, Paris zu verlassen und heimzukehren, um sich auf dem Land in der Nähe von Warschau anzusiedeln und dort an der Seite des geliebten Weibes ein stillbefriedetes, der Kunst geweihtes Leben zu führen.

Die Brust von dieser Hoffnung geschwellt, nahm er Anfangs September von der Braut und den Ihrigen Abschied, um über Leipzig nach Paris zurückzukehren. In Leipzig erwartete ihn Robert Schumann, der sich längst darnach gesehnt hatte, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und für dessen congeniale Natur Chopin die liebevollste Verehrung im Herzen trug. So verlebten die beiden Tondichter den 14. September in froher Gemeinschaft. „Er spielte mir", schreibt Schumann an Heinrich Dorn darüber, „eine Menge neuer Etuden, Nocturnes, Mazurken, alles unvergleichlich. Wie er am Clavier sitzt, ist rührend anzusehen. Sie würden ihn sehr lieben!"

Nachdem Chopin noch einen Kranz auf das Denkmal Poniatowski's gelegt, verließ er Leipzig und fuhr, innig bewegt von der herzlichen Aufnahme, die er bei dem deutschen Meister gefunden, von holden Zukunftsbildern umgaukelt, nach der Seine zurück. — Schmerzliche Enttäuschungen folgten nur allzubald. Noch im Herbst 1836 erhielt er die Nachricht, seine Braut habe es vorgezogen, einen reichen polnischen Grafen statt des Künstlers zu heirathen. Der kurze Traum des Glückes war gleich einer schillernden Seifenblase zerstoben. — Fast unmittelbar an dieses Ereigniß, welches Chopin's edle, selbstbewußte Natur tief erregte und verbitterte, reiht sich nun

die letzte und wichtigste erotische Episode seines Lebens, deren Schilderung in Verlauf und Folgen uns bis dicht an sein frühes Grab führen wird. Im Jahre 1837 lernte Chopin in einer Soirée Aurora Dudevant oder, wie ihr weltbekannter Autorname lautet, George Sand kennen, damals die gefeiertste und unzweifelhaft die größte Schriftstellerin, die Frankreich hervorgebracht. Das Spiel des Meisters, seine poesievolle Improvisation, die sich schon so viele Herzen erobert, riß auch das ihre hin. Daß aber der Künstler für die Reize dieser wunderbaren Frau, in deren wohllautender Rede sich sprühender Geist mit unvergleichlicher Grazie vereinte, nicht unempfänglich bleiben konnte, das liegt wohl auf der Hand. Interessant ist die Stelle, die sich in einem seiner Briefe aus dieser Zeit an seine Eltern vorfindet: „Ich habe eine große und bedeutende Berühmtheit kennen gelernt, Madame Dudevant, die unter dem Namen George Sand bekannt ist; aber ihr Gesicht ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen; es ist sogar etwas darin, was mich abstößt." Fast machen diese Worte den Eindruck, als suchte er sein innerstes Gefühl vor sich selbst zu verläugnen, als sträubte er sich, den Zauber zu bekennen, den die dunklen Augen der Frau, ihr holdschmeichelndes Wort in seine Seele gesenkt. Thatsache ist, daß Mann und Weib bald in lichten Flammen standen und daß die hehre Glut, die sie für einander erfüllte, Jahre lang erneute Nahrung fand. Wenn auch George Sand in ihrer berühmten »Histoire de ma vie«, in der die Schilderung ihrer Beziehungen zu Chopin dem poesievoll Schönsten beizuzählen ist, die Sache so darstellt, als habe sie keine Leidenschaft zu dem jungen Mann verblendet, als sei ihr Gefühl wesentlich das einer mütterlichen Sorge für den Künstler gewesen, so mag ihr das Verhältniß im Jahre 1856, in der Erinnerung an die langandauernde und aufopferungsvolle Krankenpflege, die sie Chopin zu Theil werden ließ, allerdings in diesem Lichte erschienen sein. Doch deuten ihre eigenen Worte: „ich war damals noch jung genug, um möglicherweise gegen die Liebe, gegen die Leidenschaft im eigentlichen Sinne des Wortes ankämpfen zu müssen", deutlich genug das Gefühl an, das die Dichterin wenigstens in der ersten Zeit ihres Umgangs mit Chopin beseelt hat. Greifen wir übrigens durch derartige, allgemeine Betrachtungen dem Gang der Erzählung nicht vor! — Unter den mannichfachen schmerz-

lichen Erschütterungen, welche ihm die letzten Jahre gebracht, unter dem Einfluß des ermüdenden und aufregenden Pariser Lebens hatte Chopin's immerhin zarte Constitution gelitten. Im Herbst 1837 bekam er wiederholte Krankheitsanfälle, welche seine Kraft rasch consumirten. Die Aerzte hielten ihn für lungenleidend und empfahlen ihm einen Aufenthalt im südlichen Frankreich. Da George Sand beabsichtigte, für ihren von rheumatischen Schmerzen heimgesuchten Sohn Maurice nach der Insel Majorka zu gehen, entschloß sich Chopin, sie dorthin zu begleiten, so schwer es ihm ward, seine lieben Gewohnheiten, seine Freunde, sein Piano, sein ihm immer mehr an's Herz gewachsenes Paris zu verlassen. Die Reise über Barcelona nach Palma ging leidlich gut von statten. Gleich nach der Landung (Nov. 1838) erkrankte er indeß gefährlich. Die Situation war die peinlichste. „Wir hatten, schreibt George Sand, keinen Arzt, der Vertrauen einflößte, und die einfachsten Mittel konnten beinahe nicht beigebracht werden. Sogar der Zucker war oft von schlechter Qualität und machte krank." Da die Wohnung, welche die Reisenden anfänglich bezogen hatten, sich als feucht und kalt herausstellte und Chopin heftigen Husten verursachte, suchten und fanden sie Obdach in einer, von den Mönchen eben verlassenen, theilweise zerstörten, aber gesund und höchst pittoresk gelegenen Karthause, Waldemosa genannt. Chopin ertrug seine körperlichen Schmerzen mit Muth, allein er konnte die Unruhe seiner tieferregten Einbildung nicht überwinden. Ohnehin abergläubisch, von phantastischen Vorstellungen erfüllt, sah er in dem alten Kloster nichts als Schreckgestalten und Gespenster. „Wenn wir von unsern abendlichen Spaziergängen heimkehrten, berichtet George Sand, saß er geisterhaft bleich am Clavier — er hatte sich ein solches nebst einem Ofen aus Marseille kommen lassen, — mit stieren Augen und zu Berge stehendem Haar. Er brauchte einige Augenblicke, um uns wieder zu erkennen." Dabei ist es wunderbar, wie ihm auch in diesem Zustande krankhaft nervöser Exaltation die tondichterische Schöpfungskraft treu blieb. Während des Aufenthaltes auf Majorka ist der größte Theil jener kleinen, wundersamen Tonstücke entstanden, die er unter dem Titel »Préludes« als Op. 28 herausgegeben hat. So viel Fieberhaftes, Abstoßendes in diesen bunten Skizzen mit unterläuft, so sehr es ist „als blätterte der Componist nur in seiner

Phantasie, ohne eine Seite ganz zu Ende zu lesen", so findet man, wie Ludwig Ehlert in einem trefflichen Aufsatz der „Deutschen Rundschau" über Chopin hervorgehoben hat, doch in keiner andern seiner Schöpfungen „die ganze Vielseitigkeit des Meisters in so knappem Rahmen, die wetterleuchtende Gewalt der Scherzo's, die halb spöttische, halb kokette Eleganz der Mazurka's, den südlichen, mit üppigem Duft geschwängerten Hauch der Notturno's." Als Chopin's etwas besserer Zustand die Abreise von Majorka ermöglicht hätte, hielten widrige Winde das Dampfschiff drei Wochen lang im Hafen fest. Endlich Ende Winter konnten sich die Reisenden nach Barcelona und von da nach Marseille begeben, wo Chopin von dem berühmten Arzt Cauvierès untersucht wurde. Was man für Lungenschwindsucht gehalten, stellte sich nach seinem wie Papet's, des mit George Sand befreundeten Pariser Arztes, Votum als eine Luftröhrenentzündung heraus. Die regelmäßigste Lebensweise und Schonung wurde ihm dringend an's Herz gelegt. Ein Abstecher nach Genua und ein mehrtägiger Aufenthalt in Marseille brachten bei leidlicherem körperlichen Befinden Chopin's ihm wie seiner Freundin genußreiche Tage. — Den Sommer verbrachten sie in Nohant auf dem Landgut der George Sand und kehrten erst im Herbst 1838 nach Paris zurück, wo Chopin anfänglich Rue Tronchet wohnte. Da er indeß in seinem feuchten Logis neuerdings zu husten begann und das Hin- und Herfahren zur Wohnung George Sand's in der Rue Pigale ihn angriff, miethete letztere den Pavillon eines Hauses am Quai d'Orleans, in dem sie mit Madame Marliani, einer Freundin, gemeinschaftlich wohnten. „Chopin war zufrieden, daß er einen Salon hatte, in dem er spielen und träumen konnte", schreibt George Sand, „er liebte die Gesellschaft und benutzte ihn bloß, wenn er Unterricht gab. Nur in Nohant (wo er jedes Jahr drei bis vier Monate, George Sand regelmäßig den Sommer zubrachte) hat er componirt." Von den zahlreichen Freunden, welche bei George Sand und Chopin aus- und eingingen, nennen wir in erster Linie den Titanen des Pianofortespiels Franz Liszt, die Maler Eugen Delacroix und Ary Schäffer, welch letzterer unsern Meister portraitirt hat, die Sängerin Pauline Viardot-Garcia, die Dichter Heinrich Heine und Mikiewicz, endlich die Musiker Meyerbeer und Franchomme. In solcher Gesellschaft, umgeben von den Koryphäen der

geistigen Aristokratie war es, wo Chopin sein ganzes Genie entfaltete. Seine Improvisationen, bald erhaben, bald bizarr, bald schwärmerisch innig, die Aeußerungen seiner phantastisch-genialen Persönlichkeit überhaupt, machten ihn zur Seele jener gewählten Cirkel, und man riß sich förmlich um ihn, zumal sein edler Charakter, seine Uninteressirtheit, seine Abneigung gegen alle Eitelkeit, gegen jede zudringliche Reklame, die Sicherheit seiner Haltung, die ausgesuchten Feinheiten seines Benehmens ihm das Gepräge des liebenswürdigsten Gesellschafters verliehen. So wenig zuträglich das Salonleben mit seinen geistigen Abspannungen und schlaflosen Nächten für eine zartorganisirte Constitution, wie diejenige Chopin's, sein mußte, so wenig konnte er dasselbe entbehren. Die Natur, für andere Tondichter — wir erwähnen Beethoven, Franz Schubert, Rob. Schumann — die Weckerin der Schöpfungskraft, war Chopin nicht besonders sympathisch. In den Aeußerungen ihrer wilden Größe, im Orkan des Südens auf Majorka, im Seesturm zwischen Genua und Marseille schreckte sie ihn und regte ihn nicht an, sondern auf. Und auch der milde landschaftliche Reiz des Gutes seiner Freundin in Nohant vermochte ihn nicht dauernd zu fesseln; ja die träumerische Stille der Gegend wurde ihm geradezu antipathisch. In feinsinniger Weise hat Louis Ehlert darauf aufmerksam gemacht, wie sich dieser Mangel an Naturgefühl, an landschaftlichem Sinn auch in Chopin's Compositionen zeigt. „In seiner Musik rauschen keine Wälder und flüstern keine Quellen; kein Morgen- und Abendroth, nur Kerzenlicht beleuchtet seine Welt. Er ist immer nur im Zimmer zu denken, nie im Freien. Die himmlische Ungenirtheit, die Hemdsärmelnatur des Menschen kennt er nicht. Bauern tanzen zu lassen, wie Beethoven, wäre ihm unmöglich gewesen. Seine Scene ist nicht der Wald und die Flur, sondern der Salon der geistreichen Gesellschaft. Wie er kennt keiner den Reiz der geselligen Freude und der schönen Form." — Daß es zwischen so exclusiven Künstlernaturen, wie sie George Sand und Chopin gleicher Weise waren, leicht zu Mißverständnissen, zu tieferen Conflikten, ja zu einer ihre Lebenswege scheidenden Krisis kommen konnte, ist leicht erklärlich, und thöricht das Bemühn, alle Schuld auf die eine oder die andere Seite schieben zu wollen. Verschiedene Umstände bereiteten den Bruch vor, welcher nach achtjährigem Zusammensein der Beiden Anfangs

1847 eintrat und den der Meister nicht lange überleben sollte. Im Jahre 1844 traf Chopin die Nachricht von dem Tode seines Vaters. Kurz darauf starb einer seiner besten und edelsten Freunde in Paris, Johann Matuszynski. Wir wissen, wie Felix Mendelssohn-Bartholdy durch die Todesfälle in seiner Familie und nächsten Bekanntschaft erschüttert wurde. Bei dem nervös überreizten Wesen Chopin's mußten ihn derartige Schläge doppelt schwer treffen. Sie führten eine erhebliche Verschlimmerung seiner physischen Leiden, ja vorübergehend eine Trübung seines Geistes herbei, den von jener Zeit hinweg oft die düstersten Phantasiegebilde heimsuchten. George Sand schreibt letztere wesentlich auf Rechnung der Vorstellungen, die ihm die katholische Glaubenslehre über den Tod und die Fortexistenz nach demselben beigebracht. „Chopin, sagt sie, anstatt für diese reinen Seelen eine bessere Welt zu träumen, hatte nur schreckende Visionen, und ich war genöthigt, viele Nächte in einem an das seine anstoßenden Gemache zu verbringen, um hundert Mal die Gespenster im Wachen und Traum von ihm zu verscheuchen." In den folgenden Jahren nahm Chopin's nervöse Gereiztheit und Verdüsterung zu. „Oft, hören wir von George Sand, wurde er ohne irgend eine Ursache erzürnt und konnte sich über die besten Absichten ärgern. Ein Hauch, ein fallendes Blatt, eine Bewegung der Kinder vermochten ihn zu verstimmen." Auch die Compositionen aus der Epoche 1844—1847 (Op. 55—65) verrathen die krankhafte Gemüthsstimmung des Tondichters und lassen die Klarheit der frühern Werke mehrfach vermissen. „Seine Schöpfungskraft war spontaner, räthselhafter Natur, schreibt George Sand, sie kam ungesucht, unvorhergesehen über ihn. Aber beim Aufschreiben und Ausarbeiten begann für ihn die aufreibendste Arbeit. Er schloß sich Tage lang in seine Kammer ein, weinend, hin und hergehend, Federn zerbrechend, hundert Mal einen Takt wiederholend und abändernd. Er brauchte sechs Wochen für eine Seite, um sie schließlich so aufzuschreiben, wie er sie im ersten Wurf skizzirt." — Zu dieser Zeit schrieb die Dichterin den Roman „Lucrezia Floriani", in welchem der Held Fürst Carl, ein Mann von edlem Charakter, aber kränklich, nervös, stolz, sich in die nicht mehr junge, nur ihren Kindern lebende Künstlerin Lucrezia verliebt. Sie opfert sich dem eifersüchtigen, launenhaften, oft ungerechten Manne und stirbt als Märtyrerin. — Nach

der damaligen Meinung hatte George Sand im Fürsten Carl Chopin porträtirt, überhaupt ihre eigene Liebesgeschichte mit ihm in den Roman übertragen. Daß Chopin selbst dieß glaubte, ist unzweifelhaft, wogegen wir die Behauptung Karasowski's als ungerechtfertigt betrachten, George Sand habe die bestimmte Absicht gehabt, durch ein radikales Mittel die Lösung eines ihr peinlich gewordenen Verhältnisses herbeizuführen, es sei auch alles darauf angelegt worden, den Künstler möglichst zu kränken, um mit Sicherheit das ersehnte Ziel zu erreichen. George Sand hat sich in beredter Weise gegen derartige Vorwürfe vertheidigt und dargethan, wie wesentlich verschieden die Geschichte ihres Romans von derjenigen ihrer Beziehungen zu Chopin! — Diesen aber hatte der Stachel in's Herz getroffen. Noch duldete er schweigend eine Zeit lang fort, um den Roman nicht volle Wahrheit werden zu lassen. Dann kam es Anfangs 1847 zum vollständigen Bruch. Nach George Sand's Erzählung hatte der übellaunige Chopin ihren Sohn Maurice mit herbem Tadel verletzt. Die Mutter intervenirte, worauf der gereizte Mann ihr vorwarf, sie liebe ihn nicht mehr und das Haus verließ. Seelenschmerz und Aufregung warfen den Unglücklichen aufs Krankenlager. Hätte ihn nicht sein treuer Gutmann, der Lieblingsschüler Chopin's, mit aufopfernder Sorgfalt gepflegt, er wäre wohl jetzt schon seinen Leiden erlegen. Doch fanden ihn seine Freunde bis zur Unkenntlichkeit verändert, als er nach Wochen wieder unter sie trat. Im folgenden Sommer (1847) ging es ihm bedeutend besser. Er verließ Paris diesmal nicht und war wieder eifrig mit Componiren beschäftigt.

Da die politische Bewegung im Winter 1847/48 ihn um so empfindlicher berührte, als Louis Philipp und seine Angehörigen dem Künstler stets die ehrendste Theilnahme bezeugt hatten und sein Gesundheitszustand aufs Neue sehr schwankend erschien, beschloß er für einige Zeit nach England zu gehen, wo er schon 1837 einige heitere Wochen verlebt und wohin ihn herzliche Einladungen verschiedener Freunde und Schülerinnen riefen. Vorher veranstaltete er noch ein Concert, das am 16. Febr. 1848 im Pleyel'schen Salon stattfand und womit er von dem Publikum der französischen Hauptstadt Abschied nahm. Er spielte mit Alard, dem Geiger, und Franchomme, dem Cellisten, ein Mozart'sches Trio, dann seine neucompo-

nirte Cello-Sonate in G moll Op. 65 und einige kleinere Solosachen. Die Zuhörerschaft war die glänzendste, der Applaus ein immenser, so daß Chopin sichtlich davon ergriffen ward. Im März 1848 kurz vor seiner Abfahrt nach London sah er George Sand in einem der Pariser Salons noch einmal. „Ich drückte, erzählt sie, seine zitternde, eiskalte Hand. Ich wollte ihn sprechen, er wandte sich ab. Es war an mir, zu sagen, daß er mich nicht mehr lieb habe. Ich ersparte ihm diesen Schmerz und stellte alles den Händen der Vorsehung und Zukunft anheim." Dann fügt sie die Worte bei, die werth sind, die Darstellung dieser ergreifenden Liebesgeschichte zu beschließen: „Ich gehöre nicht zu denen, die glauben, daß die Dinge sich hienieden entscheiden. Sie fangen vielleicht hier nur an und sicherlich enden sie nicht. Dieß Erdenleben ist ein Schleier, welchen Schmerz und Krankheit für gewisse Seelen dichter machen, der sich nur bisweilen für die stärkeren Naturen hebt und den der Tod für alle zerreißt." —

Ende April finden wir Chopin in London. Er war bereits durch seine Werke allenthalben bekannt und wurde mit herzlichster Gastfreundschaft und Hochachtung empfangen. Durch die Herzogin von Sutherland der Königin Victoria vorgestellt, spielte er mit glänzendem Erfolg bei Hofe, sowie in den vornehmsten Häusern der Weltstadt. Die Strapazen, die mit diesem Leben verbunden waren, griffen ihn jedoch körperlich sehr an, und als er, um ihnen zu entrinnen, nach Schottland ging, beeinflußten die dortigen Nebel, die trockene Langweiligkeit der Menschen, die zudringlichen Huldigungen seiner Schülerinnen, zweier Schwestern, die ihn zu sich eingeladen und „die mich noch durch ihre Güte tödten werden" (wie er sich ausdrückt) auch seinen Gemüthszustand aufs Nachtheiligste. Nachdem er in einem Concert zu Glasgow vor der dortigen Haute Volée gespielt, kehrte er nach London zurück, hörte dort die Jenny Lind, „die ein Original von Schwedin", lernte Wellington kennen, „der wie ein streng monarchisch gesinnter Wächter vor seiner Königin saß, wie ein alter treuer Hund in der Hütte vor dem Schlosse seines Herrn", trat in Manchester mit der berühmten Sängerin Alboni in einem großen Concert auf und veranstaltete schließlich zu London ein Concert zum Besten der polnischen Emigranten, wie er denn nie müde ward, für wohlthätige Zwecke, besonders im Interesse seiner

Landsleute zu wirken. „Donnerstags verlasse ich das schreckliche London", schreibt er in seinem letzten Brief aus England, „ich habe zu allem Andern noch Neuralgie bekommen. Sage Pleyel, daß er mir Donnerstags Abends einen Flügel schickt, laß ihn zudecken und einen Veilchenstrauß kaufen, damit es im Salon schön dufte." — Des nach Paris zurückgekehrten Meisters harrte ein neuer Verlust. Dr. Molin, sein ausgezeichneter Arzt, dem er selbst die Erhaltung seines Lebens dankte, starb plötzlich. Vom 12. Sept. 1849 datirt sein letzter Brief an Titus Woyciechowski, in dem er bereits berichtet, er liege die Hälfte der Zeit im Bett. Dann machte seine Krankheit reißende Fortschritte. Anfangs Oktober konnte er nicht mehr aufrecht sitzen. Seine älteste Schwester Frau Luise Jedrzejewicz eilte mit Gatten und Tochter herbei, um ihn zu pflegen. Hie und da leuchtete ein Hoffnungsstrahl auf Genesung in seiner Seele, so daß er sogar noch eine neue Wohnung in Paris für sich miethen ließ. — Am 15. Oktober ersuchte er die Gräfin Potocka, deren schönes Organ ihn oft erquickt hatte, mit bereits klangloser Stimme, ihm doch etwas zu singen. Sie sang, die Thränen zurückhaltend, die Hymne an die heilige Jungfrau von Stradella, dann, nachdem der Meister gelispelt: „O wie ist das schön! Mein Gott, wie schön! Noch einmal, noch einmal, bitte!" einen Psalm von Marcello. Am nächsten Morgen verlangte und erhielt er durch Alexander Jelowicki, einen gelehrten polnischen Priester, die letzte Oelung, rief dann jeden einzelnen der versammelten Freunde an sein Bett und segnete sie. Als seine Glieder schon im Todesschauer erstarrten, sagte er noch: „wer ist bei mir?" Gutmann reichte dem Bittenden Wasser. Er drückte einen Kuß auf seine Hand, seufzte noch einmal und schloß die Augen für immer. — Clesinger nahm die Maske vom Antlitz des Todten, um die Büste aus Marmor daraus zu meißeln, die nun sein Grab schmückt. Seine Leiche lag in einem Meer von Blumen, da Chopin solche, wie bekannt war, sehr geliebt hatte. Am 30. Oktober fand die Leichenfeier statt, des großen Todten würdig. Zur Einleitung wurde sein Trauermarsch aus der B moll-Sonate, instrumentirt von Reber, gespielt, der seinen düstern Prunk seither für so manche Bestattung hergegeben. Dann spielte Lefebure-Wely Chopin's Präludien in H moll und E moll auf der Orgel. Es folgte des Verstorbenen Wunsch gemäß eine meisterhafte Auf-

führung des Requiem's von Mozart, dessen klassische Grazie Chopin stets dem unberechenbar titanenhaften Beethoven vorgezogen. Die Damen Viardot-Garcia und Castellan sangen die weiblichen Solopartien, Lablache auf ergreifende Weise das Tuba mirum. Meyerbeer leitete die Feierlichkeit. Die Zipfel des Leichentuchs trugen Fürst Alexander Czartorysky, Delacroix, Franchomme und Gutmann. Chopin wurde, wie er es gewünscht, in seinem Concertanzug begraben. — Sein Herz, das stets mit glühender Liebe für sein fernes, unglückliches Vaterland geschlagen, ist in der heiligen Kreuzkirche zu Warschau aufbewahrt, wo es sich zuerst der Sonne der Jugend, den Strahlen der Schönheit erschlossen. —

Wir haben den Entwicklungsgang des Menschen und Künstlers betrachtet. Es erübrigt uns, einen Blick auf seine musikalischen Schöpfungen zu werfen, um auch hierüber ein abschließendes Urtheil zu gewinnen. — Die Zahl der von Chopin selbst veröffentlichten, mit Opus-Zahlen versehenen Werke beträgt 65. Es sind nur Instrumental-, mit Ausnahme einiger wenigen sämmtlich Claviercompositionen. Nach seinem Tode wurden noch 8 weitere Werke herausgegeben, worunter als Op. 74 „Siebzehn polnische Lieder", die zwischen 1824 und 1844 entstanden und die Chopin nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt hat. Einzelne davon gehen in seinem Vaterlande von Mund zu Mund, ausgezeichnet durch schlichte, volksthümliche Anmuth und jene Zartheit der Empfindung, die unsern Meister kennzeichnet. Eine Eintheilung der Compositionen nach Entwickelungsphasen, wie sie bei einem Beethoven und Robert Schumann nicht bloß thunlich, sondern geradezu geboten erscheint, ist bei Chopin Sache der Unmöglichkeit. Abgesehen von einigen Reminiscenzen an Hummel und Field in seinen frühesten Arbeiten, namentlich in der Behandlung des Figurenwerks, zeigt sich bei ihm kein Einfluß irgend einer Schule. Gewappnet, siegessicher wie Pallas Athene aus dem Haupte Jupiters trat sein Genius in die Welt der künstlerischen Erscheinung. Er hat keine Zeile geschrieben, die nicht ihm eigen und ihm allein angehörte, keinen Takt, der eine Unsicherheit, einen Zwiespalt zwischen Form und Inhalt verrathen würde. Erst in seinen letzten Arbeiten macht sich eine gewisse Abnahme der künstlerischen Kraft, ein Mangel an formeller Rundung und Klarheit des Ausdruckes bemerkbar, und unter den als Nachlaßcompo-

sitionen veröffentlichten ist einiges, was man um so weniger hätte herausgeben sollen, als Chopin bekanntlich außerordentlich streng gegen sich selbst war, sich nie genug thun konnte, aufs sorgfältigste feilte und keine Linie edirte, für die er nicht mit seiner Künstlerehre einzustehen vermochte. — Die einzig zulässige Gruppirung seiner tondichterischen Schöpfungen ist die nach den verschiedenen, musikalisch charakteristischen Formen, welche Chopin cultivirt und die er theilweise erst zu selbständigen Kunstformen stilisirt, theilweise wenigstens mit einem neuen, höchst eigenartigen Inhalt erfüllt hat. — Die klassischen Instrumentalformen, insbesondere diejenige der Sonate und des Concertes, sagten seiner Begabung weniger zu. Thematische Entwicklung, consequentes Ausgestalten gegensätzlicher Motive, eine dramatische Dialektik, wie sie die Sonate verlangt, war nicht seine Sache, so wenig wie die Pflege der contrapunktischen Formen (Fuge, Canon ꝛc.). So gehören denn sein einziges Trio für Pianoforte, Geige und Cello Op. 8, die Clavier- und Cellosonate Op. 65, die Pianofortesonate Op. 4, seine Concerte in Emoll und Fmoll zu dem weniger Vollendeten, in sich Abgeschlossenen, was er geschaffen. Die Rücksicht auf ein zweites und drittes Instrument neben dem Clavier oder auf ein ganzes Orchester hatte etwas Beengendes für Chopin. „Er mußte, wie Ehlert sagt, allein in die Tastatur greifen und war am größten, wo er ohne jeden formellen Zwang frei aus sich herausschaffen konnte." So poesievoll und tiefempfunden Vieles in den Concerten ist, — wir erinnern nur an die schwärmerische Innigkeit des Larghetto im Fmoll-Concert, so fehlt doch die rechte Durchdringung der Clavier- mit der orchestralen Partie. „Es sind, wie Ehlert treffend bemerkt, geistreich erfundene Clavierstücke, bei denen ein Orchester zufällig im Hintergrunde steht."

Bedeutsamer erscheinen die beiden spätern Pianofortesonaten Op. 35 und Op. 58, nicht als ob in ihnen das Stilprincip der Sonate vollkommen verwirklicht wäre — auch sie streifen die Sonatenform mehr nur äußerlich an — wohl aber deshalb, weil sie in ihrem capricciös phantastischen Charakter, in ihrer leidenschaftlichen Erregtheit das Wesen des Tondichters auf höchst prägnante Weise wiederspiegeln. „So fängt nur Chopin an", bemerkt Schumann in einer Beurtheilung der Bmoll-Sonate vom ersten Satz, „und so schließt nur er, mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen.

Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Theil des Werkes, ja es scheint als verschwände der nationelle, polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopin'schen Melodien anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich über Deutschland hinüber gar manchmal Italien zu. Sobald der Gesang geendet, blitzt freilich wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Mir fällt dabei Liszt's treffendes Wort ein, der einmal gesagt: Rossini und Consorten schlössen immer mit einem »votre très humble serviteur«, anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegentheil ausdrücken. Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch ganz in Chopin's Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethoven's. Es folgt noch düsterer ein »Marcia funebre«." Es ist jener berühmte Trauermarsch, der zur Leichenfeier Chopin's gespielt wurde und der namentlich durch die wunderbare harmonische Verbindung des B moll- und Ges dur-Dreiklangs etwas ergreifend Tragisches erhält. „Was wir im Schlußsatz, fährt Schumann fort, unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch, gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satz weht uns ein eigener, grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt bis zum Schluß zuhorchen. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, räthselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln." In der H moll-Sonate Op. 58, die sich vermöge ihres glänzenden Figurenwerkes mehr zum Concertvortrag eignet, zeichnen sich besonders die drei ersten Sätze durch leidenschaftlichen Schwung aus. — Wenden wir uns zu den kleineren Kunstformen, in denen sich Chopin's Individualität freier und sicherer bewegt, so ist es voraus der stilisirte Tanz, der unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Schon Schubert und Carl Maria von Weber, ersterer in seinen vierhändigen Polonaisen und zahlreichen zweihändigen Walzern, letzterer in seiner Edur-Polacca, seiner Es dur-Polonaise, namentlich aber in der epochemachenden, schwungvoll feurigen „Aufforderung zum Tanze", hatten die Tanzform für musikalische Charakterstücke benutzt. Doch erst von Chopin läßt sich sagen, er habe den Tanz durch Idealisirung zur selbständigen Kunstform erhoben. Wie kunstgeschichtlich bedeutsam

und folgenreich diese That aber war, das beweisen die höchst zahlreichen Compositionen der Neuzeit, welche sich auf dem Gebiet des stilisirten Tanzes bewegen. Wir machen beispielsweise die vierhändigen Walzer von Joh. Brahms, die nicht weniger bedeutsamen zweihändigen (Op. 23) von Theodor Kirchner und Ad. Jensen's köstliche „Ländler aus Berchtesgaden" (Op. 46) namhaft.

Wie Sebastian Bach die Sarabanden und Gavotten seiner Zeit contrapunktisch übersetzte, so hat Chopin die dem modernen Tanz zu Grunde liegende poetische Idee aufgegriffen und zu wundersam phantastischen Gebilden verkörpert. Er tanzt nach Ehlerts schönem Wort nicht mit den Gliedern, wie Lanner und Strauß, er tanzt mit der Seele. „Was in die Bewegung des Tanzes Geistiges zu legen war, was sich durch seinen lebendig holden Rhythmus verrathen oder verheimlichen läßt, verborgene Liebesqual, sehnsuchtsvolle Gluth, Hingebung und trotziges Entsagen, all' dieß hat er ihm abgelauscht." — Schon die polnische Abstammung erklärt es, daß sich unser Meister mit Vorliebe den seiner Nation eigenthümlichen Typen des Tanzes, der Polonaise und Mazurka zuwandte. In den Polonaisen hat er vielleicht sein Bestes gegeben, hat er all' den Stolz und die elegante Grazie, aber auch all' den Schmerz und Haß, all' die wilde, leidenschaftliche Klage seines Volkes musikalisch verkörpert. — Während der Tondichter in den früheren Polonaisen, insbesondere der concertmäßig mit Orchester geschriebenen in Es dur Op. 22, deren G dur-Einleitung (Andante spianato) übrigens voll schwärmerischer Innigkeit, noch einiger Maßen vom Virtuosen beeinflußt erscheint, tritt das nationale Element in den späteren theilweise greifbar deutlich hervor, so namentlich in der C moll-Polonaise Op. 40 Nr. 2, der aus Fis moll Op. 44 und der Phantasie-Polonaise in As dur Op. 61. Chopin hat wenig geschrieben, was der C moll-Polonaise an Tiefe der Empfindung, an Größe des Ausdrucks gleichkäme. Diese männlich gefaßte Klage erinnert an die erhabensten Gedichte Leopardi's, der mit derselben Ergriffenheit um das geknechtete Vaterland trauert. Man betrachte den magisch schönen Durchgang von As nach E dur und nachher C dur in dem gleich einem thränenvollen Lied des Heimweh's klingenden Triosatz, um der Mittel inne zu werden, durch welche der Meister die Wirkung seiner Melodien aufs Höchste zu steigern versteht. Auch der

Schluß ist ergreifend: ein letzter, langer, sehnsuchtsvoller Blick nach der theuren Heimath, dann unvermittelt zwei unerbittlich trennende Akkordschläge! Dieß ist Menschenschicksal! —

Beim Anhören der düstern Weisen der Fis moll-Polonaise, welche eine wilde Entschlossenheit, ein haßerfüllter Trotz durchweht, wird man unwillkürlich an Platens Polenlied erinnert:

„Wir gehn zu Grab, erschöpft und laß
Nach manchem blut'gen Strauß
Und athmen unsern Russenhaß
In eure Seelen aus."

Seltsam phantastisch klingt die marschartige Stelle von Takt 85 hinweg. Diese hohlen Oktaven, dieß stets wiederkehrende, abgestoßene a, der einförmig streng gemessene Rhythmus mahnen unwillkürlich an Trommelschall und klirrenden Heerestritt. Dann verhallt der Waffenlärm in der Ferne und auf einmal ertönt, leise gedämpft, im sonnig hellen A dur eine Mazurka! Wie ein süßes Traumbild schwebt diese holde Tanzweise vorüber. Hierauf ein paar schrill emporsausende Oktavengänge und der lichte Traum ist zerstoben. Der Anfang kehrt wieder, um in düsterer Trübniß zu versinken. Wer vermöchte die Bilder der Rache, des Sieges, seligen Triumphs und wieder des Elends und der Verzweiflung festzuhalten, die des Tondichters träumende Seele bei dieser und ähnlichen Schöpfungen umschwebten! — Eine noch weit reichere Welt als in den Polonaisen erschließt sich uns in Chopin's Mazurka's, deren Zahl ungefähr sechzig beträgt. Wir können selbstverständlich auch hier auf das Detail nicht eintreten: ein ganzes Buch vermöchte die theils holden, theils melancholischen Räthsel nicht zu deuten, die hier weben und klingen. In den zahlreichen ironischen Pointen, dem kokett phantastischen Humor, den wir hier antreffen, berührt sich unser Meister mit Heinrich Heine, während uns andere Nummern, namentlich die späteren, in ihrer tiefen, oft verzweiflungsvollen Schwermuth wie die musikalische Verkörperung Lenau'scher Gedichte anmuthen. So könnte man über Nr. 1 von Op. 33, diesen von schmerzlichster Melancholie erfüllten Gesang mit der in verzehrender Gluth auflodernden H dur-Stelle füglich die Lenau'sche Strophe als Motto setzen:

„Undank thut wohl und jedes Leid der Erde,
Ja, meine Freund' in Särgen, Leich' an Leiche
Sind ein gelinder Gram, wenn ichs vergleiche
Dem Schmerz, daß ich dich nie besitzen werde,"

und durch die unsicher schwankenden Akkorde der Fmoll-Mazurka Op. 68 Nr. 8, welche für die letzte Inspiration Chopin's ausgegeben wird, geht ein Hauch jener träumerischen Monotonie, die desselben Dichters Worte bezeichnen:

„Hier ist all' mein Erdenleid
Wie ein trüber Duft zerflossen,
Süße Todesmüdigkeit
Hält die Seele hier umschlossen."—

Lebensfroher, leichtfaßlicher und daher auch populärer geworden sind des Meisters Walzer, wahre Salonstücke im besten Sinne dieses vielmißbrauchten Wortes von vollendeter Anmuth und Noblesse, deren feurig beschwingter Rhythmus das Bild eines schimmernden Tanzsaals voll reizend bewegter Gestalten unwillkürlich vor unser geistiges Auge zaubert. Für die schönsten halten wir den in Amoll Op. 34 Nr. 2 mit seiner träumerischen Grazie und den in Cismoll Op. 64 Nr. 2; in Letzterem tritt uns das holde Bild eines Mädchens entgegen, in dessen Seele sich spröde Schüchternheit, neckischer Humor und inniges Gefühl lieblich mit einander streiten, dessen leiseste Regung und Bewegung aber die Anmuth einer schönen Natur verklärt. Auch der Desdur-Walzer Op. 64 Nr. 1 ist ein Liebesgedicht, wie es nur Chopin schreiben konnte. Gleich der wehenden Schleife der Geliebten flattern die Achtelspassagen des Hauptsatzes dahin, während im Gesang des Sostenuto-Satzes sich süßeste Zärtlichkeit auf der silbernen Schwinge des Rhythmus wiegt und bei der Wiederholung der Stelle das leis vorschlagende As wie ferner Hochzeitsglockenklang hineintönt.

Zu den Tanzgedichten Chopin's gehören endlich noch die Krakowiak Op. 14, der Bolero Op. 19, „jene zarte, liebetrunkene Composition, jenes Bild südlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung", wie ihn Schumann charakterisirt, und die gleich einem Wirbelwind dahinrasende Tarantelle Op. 43.

Den originellsten Schöpfungen Chopin's sind seine vier Balladen und seine vier Scherzo's beizuzählen. Den Typus der Ballade

hat er neu geschaffen. Es sind nicht musikalische Schilderungen äußerer Vorgänge; sie haben keinen novellistischen Zug, wie einzelne der Schumann'schen „Novelletten", Chopin erzählt in ihnen auch, aber, wie Ehlert feinsinnig bemerkt, „nicht wie Jemand, der ein wirklich Erlebtes mittheilt; es ist mehr das, was sich nie und nimmer hat begeben, was sich im innersten Gemüth wie ein Vorgang der Sehnsucht abspiegelt." Der Meister soll bemerkt haben, er sei durch einige Gedichte von Mickiewitz dazu angeregt worden. Jedenfalls steckt auch in ihnen viel nationales Empfinden, Bilder aus der Heimath, Nachklänge seiner Jugendliebe. Von rührender Schlichtheit ist der idyllisch legendarische Ton der F dur-Ballade Op. 38, deren leidenschaftliche Zwischensätze in A moll nach Schumanns Angabe erst später hinzukamen. Der erklärte Liebling der Chopin-Spieler und gebildeten Hörer ward mit Recht diejenige in As dur Op. 47, in der sich die holdeste und schalkhafteste der Grazien auf- und niederwiegt. Schön hat Ehlert auf jene Stelle verwiesen, „wo nach dem lang ausklingenden Sextakkord von As dur die rechte Hand eine pausirte Achtelbewegung erst allein vorträgt." „Kann, sagt er, die Verwirrung eines Liebenden durch halbes Verschweigen und Zögern süßer aufgehalten werden?" —

Auch das Scherzo zeigt bei Chopin eigene, von demjenigen der Beethoven'schen Symphonien und Sonaten wesentlich abweichende Gestalt. „Es ist fast, bemerkt Ehlert, wie der Unterschied zwischen einem Basrelief und einer rund ausgemeißelten Figur. Das Chopin'sche Scherzo hat zwar auch einen Hauptsatz und ein Trio, aber so phantastisch modellirt, daß von dem Schulcharakter der Form fast nur der Dreivierteltakt übrig bleibt." In diesen leidenschaftlichsten Schöpfungen unseres Meisters, bei denen man sich frägt, wie der Ernst sich kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in so dunklen Schleiern geht, „kommt — wir citiren wiederum Ehlert — die erschütternde Gewalt der Episode, wie sie Shakespeare und Beethoven verstanden, zu ihrem ergreifendsten Ausdruck. So sieht man nach dem frenetisch wilden Hauptsatz des ersten Scherzo in H moll (Op. 20), wo die H dur-Stelle eintritt, das süße Schlafen des Mondlichts auf den Hügeln, wie im Kaufmann von Venedig." — Das berühmteste ist das B moll-Scherzo Op. 31, einem Byron'schen Gedicht vergleichbar, ebenso zart und trotzig keck, ebenso liebe- wie verachtungsvoll.

Von den Präludien, diesen anziehenden Skizzen, wilden Adlerfittigen, wie Schumann sie irgend wo bezeichnet, Etudenanfängen, „in denen man Chopin gleichsam in den Pausen am heftigen Athmen erkennt", haben wir schon früher gesprochen. Die beiden Impromptus, so fein und geistreich sie sind, bedürfen keiner besondern Erwähnung. Auch des glanzvollen Concert-Allegro Op. 46, der Phantasie Op. 49 mit ihrem unsagbar schönen Gesang in der langsamen Einleitung und dem stürmischen Gelober des Allegrosatzes, sowie der Berceuse Op. 57, in der sich über der einfachsten Begleitungsfigur eine Reihe melodischer Variationen wie sonndurchblitzte Wasserstrahlen erheben, und der Barcarole in Fisdur Op. 60, einem Stück voll poetischen Zaubers, sei nur im Vorbeigang gedacht!

Dagegen müssen wir noch einen Moment bei den Nocturnen und bei den Etuden verweilen, da sie zu Chopin's genialsten, auf die spätere Claviertechnik einflußreichsten Compositionen gehören. Die Kunstform der Nocturne hat Field in's Leben gerufen. Sie wurde der poesievolle Ausdruck seiner zart elegischen, oft von träumerischer Melancholie angehauchten Natur. Während aber Field's Tonstücke meist schlicht und prunklos, im unscheinbaren Gewand der klassischen Meister auftreten, hat Chopin seine Nocturnen mit wahrhaft verschwenderischen Händen aufs Wundersamste ausgeschmückt. Sein Notturno ist, wie Ehlert es schlagend bezeichnet, „das dramatisirte Ornament". — „Die ihm eigene Kunst, die einzelne Note oder mehrere mit einem Kranz von Fiorituren wie mit kleinen Diamantfacetten zu umgeben, durch kleine Triolenverzierungen das Thema wie mit weichem Schmetterlingsflügel zu streifen, auf die stillrauschende Fluth seiner Empfindung gleichsam das Silberlicht des Mondes niederzittern zu lassen, kann man nirgends besser studiren, denn in den Nocturnen. Man denke beispielsweise an die berühmte in Fisdur Op. 15, in der die holdselige Melodie gleich von Anfang an arabeskenartig verhüllt, wie von einem blinkenden Sternenschleier überweht auftritt." — Mit dieser Ueberfülle phantastischen Zierraths, in dessen kunstvoller Verschlingung Chopin unerschöpflich ist, contrastiren dann um so frappanter Sätze von jener klagenden Monotonie und kirchlichen Feierlichkeit, wie das Gmoll-Notturno Op. 37 Nr. 1 oder von jener schmucklosen Innigkeit des zweiten Thema's in der Nocturne aus Gdur Op. 37 Nr. 2. Rührend Schöneres als

letztere kennen wir im ganzen Umfang der Clavierlitteratur nicht! — Wie Chopin in den Notturno's dem Clavier bisher ungeahnte Effekte abgelauscht, die berückendsten Klangfarben hervorgezaubert hat, so eröffnet er in seinen Etuden der technischen Behandlung des Instrumentes neue Regionen. Es ist höchst interessant, zu beobachten, wie der technisch instruktive Zweck dieser Clavierstücke seine Phantasie nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern ihrem oft excentrischen Schweifen die wohlthätigsten Zügel angelegt, sie in's vollendet schöne Maß gezwungen hat. Alles trocken Handwerksmäßige erscheint hier getilgt, so daß der Studirende, wie Ehlert schön bemerkt, sich mehr auf dem Parnaß als in der Lektion glaubt. Und trotzdem bieten sie den vorzüglichsten formalen Uebungsstoff dar, dessen Durcharbeitung keiner, welcher der modernen Claviertechnik vollständig Herr werden will, wird entrathen können. Wir haben damit den Punkt berührt, welcher für die Beurtheilung der musikgeschichtlichen Mission Chopin's von entscheidender Bedeutung ist. Wenn eine Zeit käme, in der man des Meisters Compositionen nicht mehr spielen, in der man, wie Ehlert sich treffend ausdrückt, die Sprache der Grazie und der Wehmuth nicht mehr verstehen sollte, die aus seinen Werken zu unsern Herzen redet, dann müßte der Historiker wenigstens Chopin's noch gedenken als des Tonkünstlers, welcher der pianistischen Technik eine neue Welt erobert, vermöge einer seltenen Verbindung poetischer Phantasie mit dem sensibelsten Fingergefühl eine Fülle ungeahnter Wirkungen auf diesem Instrument entdeckt hat und der daher für die Geschichte des Clavierspiels von epochemachender Bedeutung war. Einstweilen sind übrigens keine Zeichen vorhanden, welche auf ein Erkalten der Theilnahme für die Chopin'sche Kunst schließen lassen würden.

Obschon der Meister bereits mehr denn ein Vierteljahrhundert todt, scheint seine Popularität, die Bewunderung für seine poetischen Schöpfungen eher im Steigen denn im Fallen zu sein. Kein einigermaßen gebildeter Dilettant, der sich nicht wenigstens an einzelnen seiner Werke versucht hätte, kein Concertspieler, auf dessen Programmen nicht Verschiedenes von Chopin stände! Besitzt er doch selbst vor einem Schumann, einem Joh. Brahms den großen Vortheil, daß er nicht als Typus einer einzigen Nationalität erscheint, daß sich vielmehr die Einflüsse dreier Nationen in seiner künstlerischen

Individualität durchkreuzen und mischen und daß ihn daher die verschiedensten Culturvölker als den Ihrigen ansehn, kennen und lieben! „Er hat", sagt Heinrich Heine, mit dessen dichterisch schönem Wort wir schließen wollen, „er hat sich das Beste angeeignet, wodurch sich diese drei Völker auszeichnen. Polen gab ihm seinen chevalereskeu Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmuth, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn, die Natur aber gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie."

## and VI. Praeludien. (Forts.)

| | M | Pf |
|---|---|---|
| Praeludium. Op. 28. No. 17. As dur | | |
| Praeludium. Op. 28. No. 18. F moll | | |
| Viertes Heft. No. 19—24. . . . | — | 90 |
| Praeludium. Op. 28. No. 19. Es dur | | |
| Praeludium. Op. 28. No. 20. C moll | | |
| Praeludium. Op. 28. No. 21. B dur. | | |
| Praeludium. Op. 28. No. 22. G moll | | |
| Praeludium. Op. 28. No. 23. F dur. | | |
| Praeludium. Op. 28. No. 24. D moll | | |
| Praeludium. Op. 45. Cis moll . . . | | |

## Band VII. Rondos und Scherzos.

| | | |
|---|---|---|
| Rondo. Op. 1. C moll. . . . . | | |
| Rondo à la Mazur. Op. 5. F dur . . | | |
| Rondo. Op. 16. Es dur . . . . . | 1 | 35 |
| Abth. 2. Scherzos in 1 broch. Bande . | 4 | 50 |
| Erstes Scherzo. Op. 20. H moll. . . | 1 | 5 |
| Zweites Scherzo. Op. 31. B moll . . | 1 | 35 |
| Drittes Scherzo. Op. 39. Cis moll . . | 1 | 5 |
| Viertes Scherzo. Op. 54. E dur. . . | 1 | 35 |

## Band VIII. Sonaten.

| | | |
|---|---|---|
| Complet in 1 broch. Bande. . . . | 3 | 60 |
| Zweite Sonate. Op. 35. B moll . . . | 1 | 35 |
| Trauermarsch hieraus . . . . . | — | 45 |
| Dritte Sonate. Op. 58. H moll . . . | 2 | 10 |

## Band IX. Walzer.

| | | |
|---|---|---|
| Complet in 1 broch. Bande. . . . | 3 | 60 |
| Grosser brillanter Walzer. Op. 18. E dur | — | 60 |
| Brillanter Walzer. Op. 34. No. 1. A dur | — | 75 |
| Brillanter Walzer. Op. 34. No. 2. A moll | — | 60 |
| Brillanter Walzer. Op. 34. No. 3. F dur | — | 60 |
| Walzer. Op. 42. As dur . . . . . | — | 75 |
| Walzer. Op. 64. No. 1. Des dur . . | — | 45 |
| Walzer. Op. 64. No. 2. Cis moll . . | — | 45 |
| Walzer. Op. 64. No. 3. As dur. . . | — | 45 |

## and X. Verschiedene Werke.

| | | |
|---|---|---|
| No. 1—7. 9—10 in Umschlag . . . | 6 | — |
| . Brillante Variationen. Op. 12. B dur. | — | 90 |
| . Bolero. Op. 19. C dur . . . . . | — | 90 |
| . Impromptu. Op. 29. As dur . . . . | — | 60 |
| . Zweites Impromptu. Op. 36. Fis dur. | — | 60 |
| . Tarantelle. Op. 43. As dur. . . . | — | 75 |
| . Concert-Allegro. Op. 46. A dur. . . | 1 | 35 |
| . Phantasie. Op. 49. F moll . . . . | 1 | 5 |
| . Allegro vivace. Drittes Impromptu. Op. 51. Ges dur . . . . . | | |
| . Berceuse. Op. 57. Des dur. . . . . | — | 45 |
| . Barcarolle. Op. 60. Fis dur . . . . | — | 75 |
| . Variation aus Hexameron. E dur . . | | |

## Für Pianoforte u. Streichinstrumente.

Part. u. Stimmen.

| | M | Pf |
|---|---|---|
| **Band XI.** | | |
| . Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 8. G moll . . . . . | | |
| . Introduction und brillante Polonaise für Pianoforte und Violoncell. Op. 3. C dur . . . . . | | |
| . Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 65. G moll . . . . . | 2 | 85 |
| . Grosses Duo concertant für Pianoforte und Violoncell. E dur (mit Franchomme) . . . . . | | |

## Für Pianoforte mit Orchester.

| No. | | Part. M | Part. Pf | Stimmen. M | Stimmen. Pf |
|---|---|---|---|---|---|
| | **Band XII.** | | | | |
| 1. | Là ci darem la mano. Op. 2. B dur | | | | |
| 2. | Grosses Concert. Op. 11. E moll | | | | |
| 3. | Grosse Phantasie. Op. 13. A dur | | | | |
| 4. | Krakowiak. Grosses Concert-Rondo. Op. 14. F dur . . . | | | | |
| 5. | Zweites Concert. Op. 21. F moll | 5 | 40 | 7 | 20 |
| 6. | Grosse brillante Polonaise. Op. 22. Es dur . . . . . | 2 | 25 | 3 | — |

## Nachgelassene Werke.

### Band XIII. Für das Pianoforte.

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Mazurka. G dur. 1825 . . . . . | |
| 2. | Mazurka. B dur. 1825 . . . . . | |
| 3. | Mazurka. A moll. (Op. 68. No. 2.) 1827 | |
| 4. | Mazurka. F dur. (Op. 68. No. 3.) 1830 | |
| 5. | Mazurka. C dur. (Op. 68. No. 1.) 1830 | |
| 6. | Mazurka. D dur. 1829—30 . . . . . | |
| 7. | Mazurka. Dieselbe umgearbeitet. 1832 | |
| 8. | Mazurka. C dur. 1833 . . . . . | |
| 9. | Mazurka. G dur. (Op. 67. No. 1.) 1835 | |
| 10. | Mazurka. C dur. (Op. 67. No. 3.) 1835 | |
| 11. | Mazurka. A moll. (Op. 67. No. 4.) 1846 | |
| 12. | Mazurka. G moll. (Op. 67. No. 2.) 1849 | |
| 13. | Mazurka. A moll . . . . . | |
| 14. | Mazurka. A moll à Gaillard . . . . . | |
| 15. | Mazurka. F moll. (Op. 68. No. 4.) 1849 | |
| 16. | Polonaise. Gis moll. 1822 . . . . . | |
| 17. | Polonaise. B moll. 1826 . . . . . | |
| 18. | Polonaise. D moll. (Op. 71. No. 1.) 1827 | |
| 19. | Polonaise. B dur. (Op. 71. No. 2.) 1828 | |
| 20. | Polonaise. F moll. (Op. 71. No. 3.) 1829 | |
| 21. | Polonaise. Ges dur . . . . . | |
| 22. | Walzer. H moll. (Op. 69. No. 2.) 1829 | |
| 23. | Walzer. Des dur. (Op. 70. No. 3.) 1830 | |
| 24. | Walzer. E dur. 1829 . . . . . | |
| 25. | Walzer. Ges dur. (Op. 70. No. 1.) 1835 | |
| 26. | Walzer. F moll. (Op. 69. No. 1.) 1835 | |
| 27. | Walzer. F moll. (Op. 70. No. 2.) 1843 | |
| 28. | Walzer. E moll . . . . . | |
| 29. | Ecossaise. D dur. (Op. 72. No. 3.) 1830 | |
| 30. | Ecossaise. G dur. (Op. 72. No. 4.) 1830 | |
| 31. | Ecossaise. Des dur. (Op. 72. No. 5.) 1830 | |
| 32. | Phant.-Impromptu. Cis m. (Op. 66.) 1834 | |
| 33. | Notturno. E moll. (Op. 72. No. 1.) 1827 | |
| 34. | Sonate. C moll. (Op. 4) . . . . . | |
| 35. | Trauermarsch. C m. (Op. 72. No. 2.) 1826 | |
| 36. | Variationen (Schweizerbub). E dur. 1824 | |
| 37. | Rondo. C dur. (Op. 73.) **Für zwei Pianoforte.** 1828. . . . . | |

### Band XIV. Für Gesang mit Pianoforte.

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Mädchens Wunsch. G dur . . . . . | |
| 2. | Frühling. G moll . . . . . | |
| 3. | Trübe Wellen. Fis moll . . . . . | |
| 4. | Bachanal. C dur . . . . . | |
| 5. | Was ein junges Mädchen liebt. A dur | |
| 6. | Mir aus den Augen. F moll . . . . | |
| 7. | Der Bote. D dur . . . . . | |
| 8. | Mein Geliebter. D dur. . . . . | |
| 9. | Eine Melodie. G dur . . . . . | |
| 10. | Der Reitersmann vor der Schlacht. Es dur | |
| 11. | Zwei Leichen. D moll . . . . . | |
| 12. | Meine Freuden. Ges dur . . . . . | |
| 13. | Melancholie. A moll . . . . . | |
| 14. | Das Ringlein. Es dur . . . . . | |
| 15. | Die Heimkehr. C moll . . . . . | |
| 16. | Lithauisches Lied. F dur. . . . . | |
| 17. | Polen's Grabgesang. Es moll . . . | |

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

# Sammlung
# Musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Erschienen sind:

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
" 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.
" 8. **Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von Ludwig Meinardus.
" 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
" 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ

---

Zur Zusammenstellung musikalischer Privatbibliotheken empfohlen der vervollständigte reiche **Katalog von**

## Breitkopf & Härtel's Lager

**solid und elegant gebundener**

**classischer und neuer Musikwerke und musikal. Bücher**

eigenen und fremden Verlages:

Volksausgabe Breitkopf & Härtel vollständig. — Gesammtausgaben von Bach, Beethoven, Chopin, Händel, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Wagner. — Klavierauszüge der beliebtesten Opern. Cotta'sche instructive Ausgabe. Pianoforte- und Lieder-Sammlungen. — Musikalische Jugendbibliothek. — Musiker-Schriften, Biographien, Briefwechsel, Essays, historische und theoretische Werke.

**Ausführliche Kataloge gratis.**

Sofort zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

Mus 82. 2

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 10.

## Musikalische Fürsten

vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts

von

W. J. von Wasielewski.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Musikalische Fürsten

vom

## Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts

von

**W. J. von Waſielewski.**

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
19[illegible]

Alle Rechte vorbehalten.

# 10.

# Muſikaliſche Fürſten

## vom Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

Von

**W. J. von Waſielewski.**

Es hat von jeher fürſtliche Perſonen gegeben, die mit muſikaliſchem Sinn und Verſtändniß für die Pflege der Tonkunſt in erfolgreicher Weiſe thätig waren. Schon Kaiſer Carl der Große galt als Kenner und Förderer dieſer holden Kunſt. Es wird von ihm gemeldet*), daß er in Frankreich die erſten Singſchulen errichtete, von denen die in Metz den Ruf genoß, die beſten Sänger zu bilden. Zur Leitung dieſer Schulen hatte der Kaiſer die Sangesmeiſter Theodor und Benoit aus Italien berufen. Er ſelbſt ſoll nicht ſelten ſelbſt „gleich einem Sänger in der Kirche ſeine Parthie“ mitgeſungen haben.

König Carl der Kahle war nicht nur im allgemeinen Sinn des Wortes muſikaliſch, ſondern befaßte ſich auch mit der Tonſetzkunſt. Als ein Stück ſeiner eigenen Compoſition wird ein »Officium sancti sudarii« erwähnt.

*) Die Materialien zu obigen Mittheilungen ſind hauptſächlich aus Gerber's Tonkünſtlerlexicon, aus den älteren Jahrgängen der Leipziger „Allg. muſ. Ztg.“, ſowie aus der Pariſer »Revue musicale« entnommen.

Auch König Robert von Frankreich war der Musik sehr ergeben, und componirte gleichfalls. Es werden ihm mehrere kirchliche Gesänge zugeschrieben, unter denen die Hymnen »Rex omnipotens die hodierna« und »Sancte Spiritus adsit nobis gratia«, sowie die Responsorien »Judaea et Jerusalem nolite timere« und »O Constantia martyrum« ausdrücklich genannt werden. Zu den ersteren soll er auch den Text selbst verfaßt haben.

Der Zeitfolge nach wäre sodann Carl von Anjou zu erwähnen, welcher sich ebensowohl mit Poesie wie mit Musik beschäftigte. Daß er auch componirte, beweisen zwei auf der Bibliothèque nationale zu Paris noch vorhandene Chansons seiner Arbeit.

Einer dauernden Gunst hatte die Musikpflege sich seit Ende des 13. Jahrhunderts am französischen Hofe zu erfreuen. Zu dieser Zeit war Philipp der Schöne Regent. Er erwarb sich das Verdienst, die ersten »chantres à déchant« — es werden speciell drei namhaft gemacht — unter dem officiellen Titel »clercs de la Chapelle« zu halten, während man vorher nur Sänger für den Choralgesang (plain-chant) gehabt hatte. Die erwähnte Neuerung stand im Zusammenhange mit der, in jene Zeit fallenden Errungenschaft des mehrstimmigen Vocalsatzes, als deren erster nachweisbarer Repräsentant Adam de la Hale mit seinen dreistimmigen Motetten und Chansons gilt. Diese für den mehrstimmigen Kunstgesang bestimmten Capellsänger hatten kirchlichen Zwecken zu dienen. Daneben wurde alsbald aber auch für die weltlichen Freuden des Hofes eine vor der Hand noch häufig wechselnde Zahl von Instrumentisten (ménestrels) gehalten: sie bestanden unter Ludwig X., dem Sohne Philipps des Schönen, aus zwei »trompeurs«*) und je einem Spieler des Psalterions, der Harfe, der Vielle (welche von dem »roi des ménétriers« gehandhabt wurde), sowie der Pauken.

Unter den nächstfolgenden musikliebenden Herrschern Frankreichs, namentlich aber unter Carl IV., V. und VI. wurden diese Einrichtungen weiter ausgebildet. Mit den steigenden Bedürfnissen erhöhte sich selbstverständlich auch die Zahl der Capellsänger, so-

*) Das Instrument, welches die »trompeurs« bliesen, hieß la trompe und ist nicht mit der »trompette« (Trompete) zu verwechseln. Die »trompe« ist gleichbedeutend mit »buccina«.

wie der Instrumentisten. So hielt Carl V. (Mitte des 14. Jahrh.) 13 Spielleute, unter denen sich Trompetenbläser, ein Cornetist, zwei Guitarristen, ein Flötist, ein Vielleſpieler, ein »trompeur« und ein Paukenschläger befanden, und um die Mitte des 15. Jahrhunderts waren am französischen Hofe 16 Capellsänger angestellt, an deren Spitze (1461) der Altmeister der contrapunktischen Kunst Johannes Okeghem stand.

Aus dem vorstehend mitgetheilten Verzeichnisse der Spielleute ist zu entnehmen, daß mit Ausnahme des »trompeur« und des Paukers eine vollkommene Umgestaltung der instrumentalen Mittel für das Ensembleſpiel innerhalb eines halben Jahrhunderts vor sich gegangen war.

Im 16. Jahrhundert thaten sich unter den französischen Herrschern als Kunstfreunde besonders hervor: Franz I., Carl IX., sowie Heinrich II., III. und IV. Sie alle hielten, dem entsprechend, auf eine wohlbesetzte Hofmusik. Besonders zeichnete sich aber unter ihnen durch seine musikalische Begabung Carl IX. aus, der ein gewandter Tenorsänger war, und als solcher in der Regel bei seiner Hofmusik und nicht selten auch in den musikalischen Aufführungen mitwirkte, welche allwöchentlich in dem Baif'schen Hause zu Paris stattfanden. Verdienstlich machte er sich durch die Gründung einer Musikschule zu St. Innocent.

Auch Heinrichs IV. Sohn, Ludwig XIII., welcher von 1610—43 den französischen Thron innehatte, war musikalisch wohlgebildet, wie durch einen vierstimmigen Vocalsatz seiner Composition beglaubigt ist. Derselbe, mit den Worten »tu crois, ô beau soleil« beginnend, hat sowohl in Kircher's »Musurgia«, sowie in Mersenne's »Harmonie universelle« (hier für Tasteninstrumente tabulirt) Aufnahme gefunden.

Unter diesem Fürsten existirte bereits die musikalisch denkwürdige Institution der »vingt-quatre violons de la grande bande du roi«, deren Anfänge nach Fetis' Ansicht auf die unter Carl VI. officiell zuerst gebrauchte Bezeichnung der »ménétriers hauts et bas« zurückzuführen ist. Diese Benennung fand nämlich ursprünglich nur Anwendung auf jene Spielleute, welche Violen und Rubeben, also Streichinstrumente von verschiedener Tonhöhe traktirten. Später wurde dann die Bezeichnung »haut« und »bas« auch auf das Chor der Blasinstrumente übertragen.

Richten wir unsere Blicke auf die deutsch-österreichischen Fürstenhöfe, so sehen wir, daß auch dort die Musik frühzeitig eine Rolle spielte. Schon Maximilian I. zeigte sich als warmer Verehrer und Gönner der Tonkunst, und nicht minder Maximilian II.

Ein näheres Verhältniß zur Musik, insbesondere aber zu der kirchlichen, hatte Kaiser Carl V. Dieser mächtige Fürst, welcher mit Selbstbewußtsein sagen durfte, daß die Sonne in seinem Reiche nie untergehe, scheint sich namentlich nach dem Rücktritte von der Regierung mit der Kunst beschäftigt zu haben. Der Spanier Prudencio de Sandoval berichtet in musikalischer Beziehung Folgendes über ihn: „Carl der Fünfte war ein großer Freund von Musik, und nachdem er das Reich abgetreten hatte, wurden die Horas und Messen von 14 bis 15 der geübtesten Sänger unter den Mönchen des Ordens (im Kloster von St. Justi) gesungen, und bloß mit der Orgel begleitet. Sein Gehör war so fein, daß er es sogleich merkte, wenn sich ein Fremder unter das Sängerchor eingeschlichen hatte und mitsang. Und wenn ein einziger in seiner Stimme fehlte, so schrie er augenblicklich: dort ist einer unrecht! und bemerkte den Mann. Er war äußerst aufmerksam darauf, daß kein Weltlicher dazu kommen durfte*); und als eines Abends ein Contraaltist von Piacenza unter den Sängern nahe beim Pulte stand und einen Vers auf das Herrlichste mitgesungen hatte, so kam, noch ehe er den folgenden anfangen konnte, einer gelaufen und sagte zum Prior: er sollte selbigen aus dem Chore schaffen, oder wenigstens befehlen, daß er das Maul hielte. Der Kaiser verstand Musik, fühlte und empfand ihre Schönheiten ganz. Die Mönche bemerkten ihn oft hinter der Thüre, wo er in seinem eigenen Kirchenstande zunächst dem Hochaltare saß, wie er den Takt schlug und mitsang, was aufgeführt wurde. Und wenn einer herauskam, so konnten sie des Kaisers Stimme durchhören, wie er den fehlenden bezeichnete: etwa rothköpfiger Dummkopf u. s. w. Ein Componist aus Sevilla, den ich (Sandoval) selbst kannte, Namens Guerrero, wurde ihm nebst einem Buche seiner Motetten und Missen vorgestellt; als nun ein Stück zur Probe daraus war gesungen

*) Wahrscheinlich wohl infolge der ascetischen Stimmung seines klösterlichen Lebens.

worden, so rufte der Kaiser seinen Beichtvater und sagte: seht einmal den Dieb, den niederträchtigen Plagiarius von einem Kerle! wer hat ihn heißen diese Passage von dem Componisten und diese andere von jenem nehmen, indem er immer die Componisten beim Namen nannte. Die Sänger standen diese Zeit über ganz erstaunt, da keiner von ihnen diese Dieberei bemerkt hatte, bis sie ihnen der Kaiser aufdeckte."

Wenn auch dieser Bericht Sandoval's vielleicht etwas panegyrisch ausgefallen ist, so dürfte doch auf Grund desselben nicht zu bezweifeln sein, daß Carl V. musikalisch beanlagt und gebildet war.

Als ein feiner Kenner und Beförderer der Musik wird Kaiser Ferdinand III. bezeichnet. Dem berühmten Frohberger gewährte er die Mittel nach Italien zu gehen, um sich dort im Orgelspiel zu vervollkommnen. Er componirte auch, und Gerber erzählt, daß sein Hoforganist Ebner eine „Arie mit 36 Veränderungen" von der Arbeit des Monarchen veröffentlicht habe. Ebenso berichtet Kircher in seiner Musurgia von einigen Litaneien, die Kaiser Ferdinand verfaßt habe.

Sodann that sich Kaiser Leopold I. musikalisch sowohl in ausübender wie auch schaffender Hinsicht hervor. Er verstand sich auf die Handhabung mehrerer Instrumente, von denen er insbesondere die clavierartigen mit Meisterschaft spielte. In jedem der vier Paläste, die ihm wechselsweise als Wohnsitz dienten, war ein Spinett vorhanden, an dem er sich in Mußestunden den künstlerischen Freuden hingab; gute Musik war ihm die liebste Erholung. Sänger und Musiker, die in seine wohlbesetzte Capelle einzutreten wünschten, pflegte er vor der definitiven Aufnahme in dieselbe bezüglich ihrer Leistungsfähigkeit selbst zu prüfen. Bei Opernaufführungen las er stets in der Partitur nach. Sein Wohlgefallen an besonders schönen Stellen gab er dadurch zu erkennen, daß er die Augen schloß, gleichsam als ob er bei denselben durch nichts Aeußeres gestört sein wollte. Angeblich hat er viele Madrigale gesetzt, wie er denn auch zu den in Wien aufgeführten Opern Arien hinzucomponirt haben soll.

Die hervorragende musikalische Begabung Leopold's I. vererbte sich auf seinen Sohn, den Kaiser Carl VI. Es wird von ihm erzählt, daß er eine besondre Vorliebe für den Canon gehabt und selbst sehr viele Stücke in dieser Kunstform geschrieben habe. Auch

verfaßte er verschiedene Kirchencompositionen. Wenn er am Clavier saß, um in der Oper zu accompagniren, was sich nicht selten ereignete, so wendete ihm sein Capellmeister Fux das Blatt um. Bei einer solchen Gelegenheit konnte der berühmte Meister sich nicht enthalten auszurufen: „Schade, daß ihre Majestät kein Virtuose geworden sind!“ Worauf der Kaiser lakonisch erwiderte: „Ich steh' mich halter so besser“.

Ein ander Mal, als eine Fux'sche Oper zur Aufführung gelangte, bei welcher Carl VI. gleichfalls am Clavier mitwirkte, meinte der Componist: „Halter! Ew. Majestät könnten überall einen Obercapellmeister abgeben“, — ein Compliment, welches bei den musikalischen Anlagen des Kaisers gewiß ernst gemeint war.

Auch weiterhin fand die Tonkunst am österreichischen Kaiserhofe eine Stätte, zunächst durch Franz I., der sich, gleich seiner Gemahlin Maria Theresia, für musikalische Genüsse sehr empfänglich zeigte und für die musikalische, namentlich aber gesangliche Bildung seiner Kinder besorgt war.

Sein Sohn, der nachmalige Kaiser Joseph II., cultivirte außer dem Gesange noch Clavier-, Viola- und Violoncellspiel. Die Vielseitigkeit seiner musikalischen Kenntnisse machte es ihm möglich Alles, und selbst Partituren mit Leichtigkeit wegzulesen. Er unterhielt einen regen Verkehr mit gewissen Musikern seiner Umgebung, zu denen vor Allem Salieri gehörte, obwohl er nicht die fürstliche Tugend besaß, freigebig gegen dieselben, wie überhaupt gegen Künstler zu sein. In der Regel veranstaltete er allwöchentlich dreimal größere Musikaufführungen, musicirte aber außerdem häufig zu seiner Erholung, woran öfters auch sein Bruder, Erzherzog Maximilian, welcher die Bratsche spielte, thätigen Antheil nahm. Des Kaisers Interesse war indeß hauptsächlich der Oper zugewendet, für deren Förderung er viel that, weil er mit Recht theatralische Vorstellungen für ein wichtiges Bildungsmittel hielt. Dies bestimmte ihn insbesondre, das Wiener Theater im Jahr 1776 aus einem Privatunternehmen in ein kaiserliches Kunstinstitut zu verwandeln, namentlich auch, um seinen direkten Einfluß auf die artistische Leitung und geistige Richtung desselben auszuüben. Durch ermäßigte Eintrittspreise gab er auch den minder begüterten Classen Gelegenheit zu reger Betheiligung. Zugleich faßte er die Idee, an Stelle der damals noch unumschränkt herrschenden italienischen Oper und des

Ballets ein deutschnationales Singspiel zu setzen. Zu diesem Zweck beauftragte er Salieri alsbald mit der Composition einer komischen Oper, „der Rauchfangkehrer" benannt. Diese Unternehmung schlug freilich nicht ein, und bald ließ Joseph II. seinen Plan auch gänzlich wieder fallen. Indessen wirkte der an sich so berechtigte Gedanke doch weiter fort, wie nicht allein Mozarts hochgeniale Leistungen in diesem Gebiete, sondern auch manche im Anschluß an diesen Meister zum Vorschein gekommene Produktionen von freilich geringerem Kunstwerth und kurzer Lebensdauer bezeugen*).

Joseph II. suchte und fand in musikalischer Hinsicht seine Befriedigung nach wie vor in jener, von Hasse und Piccini eingeschlagenen Richtung. Dieser Standpunkt bestimmte auch ganz wesentlich die Wahl der Werke, mit denen er sich in seinen Mußestunden beschäftigte. Im Ganzen und Großen waren es Compositionen von mittlerer Güte, mit einem Wort Tonschöpfungen, die durch ihre Bedeutung nicht beschwerlich wurden und dennoch zu einer anständigen Unterhaltung dienen konnten. Was sich über dieses Niveau erhob, entzog sich mehr oder minder seinem Gesichtskreise, und über eine Oper wie die Entführung aus dem Serail wußte er nichts Anderes zu sagen als: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart"**). Um so begreiflicher wird es hiernach, daß ein Tonsetzer wie Salieri ganz sein Mann war, während er die hohe Bedeutung eines Mozart und Haydn keineswegs richtig zu würdigen verstand. Den ersteren ließ er wohl noch bis zu einem gewissen Grade gelten, was auch daraus hervorgeht, daß er ihn wiederholt mit theatralischen Compositionen (Schauspieldirektor und Figaro's Hochzeit) beauftragte. Aber Haydn, der damalige Hauptrepräsentant der Instrumentalmusik, den Joseph II., sozusagen, für einen musikalischen Spaßmacher hielt, war und blieb ihm eine unverständliche Größe. Befaßte er sich überhaupt mit Instrumentalmusik, so waren es die Dii minorum gentium, welche in Frage kamen. Selbst Componisten wie Pleyel und Kotzeluch, denen bei aller Harm- und Anspruchslosigkeit eine gewisse Solidität der musikalischen Gestaltung eigen war, vermochte er nicht zu goutiren.

*) Jahn's Mozartbiographie.

**) Bekanntlich antwortete Mozart treffend hierauf: „Grade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig sind".

Trotz alledem ist nicht zu verkennen, daß Joseph II. in musikalischer Beziehung für Wien ungemein anregend war, denn es traten, selbst durch seinen Widerspruch, Kunstfragen in den Vordergrund, deren Erörterung Bewegung und Fluß in das musikalische Leben der österreichischen Hauptstadt brachte. Auch wirkte das Beispiel des Hofes, sich in hingebender Weise mit Musik zu befassen, anregend auf die begüterten und gebildeten Gesellschaftsclassen. Insbesondre war es die hohe Aristokratie Wien's, welche eine Ehre darein setzte, in musikalischer Beziehung zu excelliren, wobei es denn auch an einem lobenswerthen Wetteifer nicht fehlte.

Einzelne hohe Herrn, wie z. B. der Feldmarschall Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen, der selbst die Flöte blies, sowie die Fürsten Esterhazy und Lobkowitz hielten sich wohlbesetzte Privatcapellen. Andere, wie Graf August Hatzfeldt, ein vortrefflicher Violinspieler, Fürst Carl Lichnowsky, der Schüler Mozart's, sowie die Fürsten Kaunitz, Liechtenstein und Graßalcovicz waren enthusiastische Musikliebhaber und trugen wesentlich zur Verbreitung der Kunstpflege in den vornehmen Gesellschaftskreisen bei.

Diese Zustände wirkten weit über das Weichbild Wien's hinaus und fanden namentlich vielfach Nachahmung auch in Prag, überhaupt aber Seiten des begüterten böhmischen Adels. Hier waren es die gräflichen Häuser Spork, Pachta, Thun, Klenau, Salm, Kolowrat-Krakowski, und der beiden Nostitz (diese letzteren zeichneten sich als tüchtige Violinspieler aus), welche für die Ausübung und Verbreitung der Musik sorgten. Während ihres Winteraufenthaltes in der böhmischen Hauptstadt veranstalteten die vornehmen Familien in ihren Häusern allwöchentlich musikalische Akademien, zu denen die besten ansässigen Musiker, und ebenso fremde, auf der Durchreise befindliche Künstler hinzugezogen wurden. Dabei hielt man auch auf die musikalische Befähigung der Dienerschaft, und vom Haushofmeister bis zum Stallmeister herab forderte man die Leistungsfähigkeit auf irgend einem Instrument. In einzelnen Fällen wurden von hohen Herren selbst stehende Capellen von vorzüglichen Bläsern unterhalten. Mit Ende des 18. Jahrhunders war dieses rühmliche Mäcenatenthum allerdings schon nahezu erloschen.

Gleichwie am Wiener, wurde auch am Münchener Hofe mit Eifer musicirt. Hier war der Kunstbetrieb schon seit Orlando's di Lasso Amtsführung in vollem Gange. Prätorius berichtet in seinem

Syntagma musicum, daß in München damals bereits eine Hofcapelle von 56 Sängern und 30 Instrumentisten gehalten wurde. Weiterhin betheiligten sich die baierischen Regenten auch selbst an der Kunstübung. So war Kurfürst Carl Albrecht, der spätere Kaiser Carl VII., ein musikalischer Herr. Er spielte Clavier und Violine mit ziemlicher Geläufigkeit und versuchte sich gelegentlich auch in der Composition. Für seine Capelle bewilligte er bedeutende Mittel, um dieselben nach damaligem Brauch neben einheimischen auch mit italienischen Sängern und Spielern besetzen zu können. Durch den gegen Ende seiner Regierung eintretenden Verlust seiner Erblande erlitt zugleich die Kunstpflege große Einbuße. Sie hob sich jedoch bald wieder unter seinem Sohn

Maximilian Joseph, der gleichfalls musikalisch war, und nicht nur Viola da Gamba und Violine spielte, sondern auch einige Kirchenstücke componirte, von denen speciell ein Stabat mater und eine Litanei namhaft gemacht werden. Praktisch bewährte er sein Kunstinteresse dadurch, daß er sowohl als Solist wie als Ripienist in seinen Hofconcerten mitwirkte. Burney, der ihn bei seiner Anwesenheit in München (1772) spielen hörte, berichtet, daß er auch kein großer Prinz zu sein brauchte, um seine Fertigkeit, seinen Vortrag des Adagio und seine Pünktlichkeit im Zeitmaaße vortrefflich zu finden, und daß er nach dem berühmten Abel*) keinen so ausgezeichneten Gambenspieler mehr gehört habe. Naumann bezeichnete des Kurfürsten Spiel sogar als „göttlich"**).

Sein Nachfolger, Kurfürst Carl Theodor, vordem Kurfürst von der Pfalz und bei Rhein, mit der Residenz Mannheim, welcher 1777 in die baierische Erbfolge trat, spielte Violoncello und blies außerdem die Flöte. Chr. Fr. Daniel Schubert hörte ihn auf dem letzteren Instrument in seiner Sommerresidenz Schwetzingen, und berichtet darüber in seinem Büchlein „Leben und Gesinnungen", daß der Kurfürst „beinahe etwas furchtsam ein Flötenconcert von zween Toeschi und dem Violonzellisten Danzy begleitet" vorgetragen habe. Weiter erzählt der genannte Autor in seinen Schriften über das

*) Leopold Aug. Abel, geb. 1725, gest. 1787, galt als der bedeutendste Gambenspieler seiner Zeit und wirkte seit dem Jahr 1759 am Londoner Hofe als solcher.

**) Jahn's Mozartbiographie Aufl. II, Bd. I, 146.

Kunsttreiben am kurpfälzischen Hofe: „Gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts war allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtniß von 80,000 Fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtniß ist so fest gegründet, daß es kein Churfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Musik in der Pfalz in Kurzem zu einer so bewundernswerthen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Churfürsten (Carl Theodor) den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslandes erregt und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Churfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, ließ Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aus ganz Europa, und ließ sie durch seine Tonmeister aufführen. Das Theater des Churfürsten und sein Concertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bei. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweitzer*) wechselten das Jahr aus, Jahr ein mit den Compositionen seiner eigenen Meister ab, so daß es keinen Ort (!) der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim**). Wenn der Churfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu sein, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfes hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten."

Wesentlich verdient um die Förderung der Tonkunst machte sich auch seit alter Zeit der kursächsische Hof; im Allgemeinen jedoch mehr durch ausgesprochene Vorliebe für Musik, sowie durch reich-

*) Traetta, Sales und Schweitzer waren angesehene Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts, von denen auf unsere Zeit freilich nur noch der Name gekommen ist.

**) Die Mannheimer Tonschule hatte damals allerdings in Betreff des Orchesterspieles eine sehr hervorragende und tonangebende Stellung.

liche Gewährung der zu ihrer Ausübung erforderlichen Mittel, als durch praktiſche Bethätigung der Regenten ſelbſt. Ausnahmen davon bildeten Kurfürſt Friedrich III. mit dem Beinamen „der Weiſe", welcher ein feiner Kenner der Tonkunſt war, und vorzügliche Sänger und Muſiker um ſich ſchaarte, ſo wie Johann Georg II., dem nicht nur eine gründliche muſikaliſche Bildung eigen war, ſondern der auch componirte*). So ſetzte er Muſik zum 117. Pſalm, welche noch vorhanden iſt. Unter ſeiner Regierung blühte die Tonkunſt, und wenn er auch italieniſche Künſtler ſehr begünſtigte, wie es damals übrigens ebenfalls in anderen Reſidenzen geſchah, ſo ordnete er dieſelben doch wenigſtens einem deutſchen Meiſter, dem hochverdienten Heinrich Schütz unter, welcher damals noch Hofcapellmeiſter war.

Als ein muſikaliſches Mitglied des kurſächſiſchen Hauſes wäre auch noch der Sohn Auguſts III., Prinz Carl Chriſtian zu erwähnen, welcher während der Jahre 1758—63 regierender Herzog von Kurland war. Er blies, wie Reichardt in ſeinen Briefen eines aufmerkſamen Reiſenden berichtet, die Flöte.

Gegenüber der erfolgreichen Rührigkeit, welche in muſikaliſcher Beziehung an den Höfen von Wien, München und Dresden in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrſchte, nahm das preußiſche Regentenhaus bis zur Thronbeſteigung Friedrichs des Großen (1740) eine Ausnahmeſtellung ein. Denn die Beſtrebungen, welche zur Begründung einer geordneten Muſikpflege am Berliner Hofe insbeſondere von König Friedrich I. und deſſen Gemahlin Sophie Charlotte gemacht worden waren, fanden keine weitere Förderung unter der Regierung Friedrich Wilhelms I., deſſen Sinn bekanntlich nur auf das Praktiſche gerichtet war. Dieſer Monarch, deſſen ſtrenges und wohlgeordnetes Regiment in gewiſſen Beziehungen ein, für das Wohl des Landes erfolgreiches war, hielt von der Muſik ſpeciell ſo wenig, daß er ſeinem Sohne, dem Kronprinzen, die Beſchäftigung mit derſelben geradezu unterſagte. Inzwiſchen wußte es die Königin gegen den Willen des Königs zu bewerkſtelligen, daß der geniale Thronerbe dennoch ſeine unwiderſtehliche Neigung zur Muſik im Geheimen befriedigen konnte. Die hohe Frau war eine warme Verehrerin der Kunſt, und leiſtete daher dem Muſiktreiben des geliebten

*) M. Fürſtenau: „Zur Geſch. d. Muſik u. d. Theaters am kurſächſ. Hofe".

Sohnes Vorschub, wie und wo sie konnte. Mit ihrer Zustimmung empfing derselbe zunächst Clavierunterricht von dem damaligen Domorganisten Gottlieb Heyne.

In bedeutsamer Weise wurde der sechszehnjährige Prinz in musikalischer Hinsicht durch einen Besuch in Dresden beeinflußt, den sein königlicher Vater mit ihm am kursächsischen Hofe abstattete. Was Friedrich der Große als Jüngling bei dieser Gelegenheit im dortigen Hoftheater, welches damals unter Joh. Adolph Hasse's Leitung in voller Blüthe stand, sah und hörte, prägte sich seinem Gedächtniß um so tiefer und nachhaltiger ein, je weniger er bisher Gelegenheit gefunden hatte, dergleichen zu erleben. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß die Eindrücke, welche er in Dresden empfing, für die später unter seiner Aegide zu Berlin ins Leben gerufenen künstlerischen Unternehmungen anregend und mitbestimmend waren. Persönlich wurde für Friedrich den Großen der Dresdner Aufenthalt dadurch noch ergiebig, daß er die Bekanntschaft des Flötisten Quanz, seines nachherigen Lehrers und musikalisch vertrauten Rathgebers machte, der auf seine Einladung demnächst schon ab und zu nach Berlin kam, um ihm Unterricht im Flötenspiel zu ertheilen, — wiederum ohne Vorwissen des Königs, was durch eine Mittheilung Quanzens an Burney, der sie folgendermaßen wiedergiebt, bestätigt wird: „Der König hatte dem Kronprinzen sehr ernsthaft verboten, so wenig Musik zu hören, als selbst sie zu lernen, und daher konnte dieser Prinz seine Neigung zu diesem Vergnügen nur verstohlener Weise befriedigen. Herr Quanz hat mir nachher erzählt, daß es die königliche Frau Mutter gewesen, die dem Kronprinzen zu diesem Zeitvertreibe behilflich war, und die Musiker für ihn annahm. Aber so sehr war bei dieser Sache das Geheimniß nöthig, daß die Söhne Apollo's in großer Gefahr geschwebt hätten, wofern es dem Könige bekannt geworden wäre, daß man seine Befehle so überschritt. Der Prinz wendete oft die Jagd vor, wenn er Musik haben wollte, und hielt seine Concerte in einem Walde oder unterirdischen Gewölbe." Sehr begreiflich ist es, daß der Widerstand des Königs gegen die lebhafte künstlerische Neigung seines Sohnes bei dessen energischem und thatkräftigen Charakter nur das Gegentheil hervorzurufen geeignet war, eine Erscheinung, die sich ja überhaupt im Familienleben zum Oestern in den verschiedenartigsten Beziehungen beobachten läßt.

Die musikalischen Bestrebungen des Kronprinzen wurden aufs Empfindlichste durch die strenge einjährige Kerkerhaft unterbrochen, welche er sich durch seinen Fluchtversuch nach Holland zugezogen, — durch jenen Fluchtversuch, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte. Erst als er seine Strafe verbüßt, und dann in der Folge ihm das Schloß Rheinsberg zur Residenz angewiesen worden war, wodurch er in manchen Beziehungen größere Selbstständigkeit gewann, konnte er ernstlich auch an die Wiederaufnahme seiner Lieblingsbeschäftigung in der früher gewohnten Weise gehen. Er that es, indem er sich bald eine kleine Capelle engagirte, deren Mitglieder hauptsächlich aus einigen jener, ihm in Dresden bekannt gewordenen, und besonders geschätzten Künstler bestanden. Die vorzüglichsten dieser Männer waren: Franz Benda, Johann Gottlieb Graun und der schon genannte Flötenmeister Quanz. Ihnen wurde als künstlerische Größe weiterhin der braunschweigische Kammersänger Carl Heinrich Graun hinzugesellt.

Sehr bald nach Friedrichs des Großen Thronbesteigung entfaltete sich am Berliner Hofe und in dessen Umgebung ein reges Kunstleben. Es war, als ob es gälte, mit verdoppeltem Eifer dasjenige nachzuholen, was seither in dieser Beziehung versäumt worden war. Zunächst wurde der Bau eines Opernhauses*) angeordnet, zu welchem der König selbst den Plan entwarf. Im Zusammenhange damit stand die Gründung einer vollzähligen Hofcapelle, deren Spitzen die in Rheinsberg thätig gewesenen, theilweise vorstehend schon namhaft gemachten Musiker bildeten. Sodann begab der Capellmeister Graun auf Befehl des Königs sich nach Italien, um dort die Gesangskräfte für das neue Hoftheater auszuwählen.

Alles dies geschah während des ersten schlesischen Krieges, und als Friedrich der Große nach glücklicher, erfolgreicher Beendigung desselben im November 1741 heimkehrte, traten die bereits organisirten Kräfte sogleich in Thätigkeit. Die Opernvorstellungen fanden bis zur Vollendung des noch im Bau begriffenen Theatergebäudes einstweilen in einem provisorisch hergerichteten Saale des königlichen Schlosses statt. Doch schon am 7. December 1742 konnte der künstlerische Neubau mit der Graun'schen Oper „Cäsar und Cleo-

*) Es war das vor einer Reihe von Jahren abgebrannte Gebäude, auf dessen Stelle das jetzige Opernhaus steht.

patra" feierlich eingeweiht werden. Von da ab fanden mit Ausnahme der Zeit während des siebenjährigen Krieges, wo das Hoftheater geschlossen wurde, allwöchentlich zwei Opernvorstellungen statt. War Friedrich der Große in denselben anwesend, so nahm er in der Regel seinen Platz im Parterre bei dem Capellmeister, um den Gang der Aufführung in der Partitur mit verfolgen zu können. Sein besonderes Interesse an dem neugeschaffenen Kunstinstitut bethätigte er auch durch eigenhändige Entwürfe für Operntexte, die von Graun in Musik gesetzt wurden. Der König componirte aber auch selbst mancherlei fürs Theater, ebenso wie für seine Kammerconcerte*), welche in Friedenszeiten mit Ausnahme des Montags und Freitags alltäglich im Schlosse stattfanden, und bei denen Friedrich der Große regelmäßig, die Flöte in der Hand, mitwirkte. Welch eine ungeheure Masse musikalischer Produktionen im Laufe der Jahrzehnte dabei herauskam, beweist die Mittheilung des Concertmeisters Franz Benda, welcher angab, dem König bis zum Jahr 1763 an die 10,000 Flötenconcerte begleitet zu haben. Die Zahl der von dem König (die Wiederholungen natürlich mit eingerechnet) aber überhaupt gespielten Concerte wird von Adam Hiller in dessen Lebensbeschreibungen berühmter Männer auf 30,000**) geschätzt. Mit Recht fügt der Berichterstatter hinzu, daß schwerlich ein Flötist von Profession so viel in seinem Leben geleistet haben dürfte.

Friedrich der Große war ein so passionirter Musikliebhaber, daß er auch selbst während der von ihm geführten Kriege die Beschäftigung mit der Kunst nicht zu entbehren vermochte. Wenn er nach heißen, blutigen Schlachten mit seiner tapfern Armee Rasttage hielt, wenn er im Winterquartier lag, dann kamen seine altbewährten musikalischen Genossen, mit denen er schon in Rheinsberg als Kronprinz in näheren persönlichen Beziehungen gestanden, entweder auf sein Geheiß, oder auch freiwillig zu ihm, und die Musik, diese Alles mildernde und versöhnende Kunst, trat wieder in ihre Rechte. Der tapfere, todesmuthige Held, auf der Wahlstatt ein Schrecken seiner Feinde, brachte dann im schönsten, friedlichsten Sinne der

*) Die Gesammtzahl dieser Compositionen, welche das Königl. Hausarchiv aufbewahrt, wird auf 120 angegeben.

**) Die bei Gerber angegebene Zahl 50,000 dürfte wohl auf einem Irrthum beruhen.

Tonmuse seine Huldigungen dar. Dieses Vermögen Friedrichs des Großen, während der Ausübung des rauhen Kriegshandwerkes Sinn und Neigung für die Künste des Friedens zu bewahren und zu bethätigen, ist eine der glänzendsten, nicht hoch genug zu veranschlagenden Eigenschaften seines scheinbar herben, in Wahrheit aber tief und edel empfindenden Naturells.

Deutlich muß sich das Wesen des letzteren in seiner musikalischen Vortragsweise offenbart haben, wie die Berichte der Zeitgenossen erkennen lassen. Reichardt, welcher im Gefolge Nichelmann's, Philipp Emanuel Bach's und Fasch's als Begleiter des Königs am Clavier fungirte, bemerkt über das Flötenspiel desselben: „Im Adagio besonders war der König wirklich ein großer Virtuose. Er hatte seinen Vortrag nach den größten Sängern und Instrumentalisten seiner Zeit, besonders nach des alten Concertmeisters Franz Benda herzrührendem Vortrage gebildet. Unverkennbar fühlte er, was er blies; schmelzende Uebergänge, höchst feine Accente und kleine melodische Verschönerungen sprachen ein feines zartes Gefühl sehr bestimmt aus. Sein Adagio war ein sanfter Guß, ein reiner, behmüthiger, oft rührender Gesang: der sicherste Beweis, daß der schöne Vortrag ihm aus der Seele kam. Mir ist das Braviſſimo oft auf den Lippen erstorben und oft durchdrang der Gedanke mein Innerstes: Wie ist es möglich, daß dieser gefühlvolle Mann oft nach Grundsätzen so hart erscheinen und handeln kann, so daß die Welt ihn für einen harten, gefühllosen Menschen halten muß! Ist nicht vielleicht diese Unterdrückung und Ueberwindung seines eigenen Gefühls, um sicherer und fester den Weg zu wandeln, den ein tief durchdachter Plan und reich erwogene Grundsätze ihm vorzeichneten, gerade sein größtes Verdienst, seine königlichste Eigenschaft?"

Aehnlich spricht sich Burney, der den König in einem seiner Kammerconcerte hörte, über dessen musikalische Leistungen aus. „Ich ward", so erzählt er, „des Abends zwischen 5 und 6 Uhr von einem Gardeoffizier in ein Zimmer geleitet, worin die Herren von der königlichen Capelle auf die Befehle des Königs warteten. Es stieß an das Concertgemach, in welchem ich Se. Majestät ganz deutlich Solfeggi spielen und sich lange mit schweren Passagen üben hören konnte, bis Sie die Musiker hereinzutreten befahlen. Die Musik begann mit einem Flötenconcert, in welchem der König die Solo-

sätze mit großer Präcision vortrug. Seine embouchure war klar und eben, seine Finger brillant und sein Geschmack rein und ungekünstelt. Ich war sehr erstaunt über die Nettigkeit seines Vortrages in den Allegro's sowohl, als über seinen empfindungsvollen Ausdruck in den Adagio's; kurz, sein Spiel übertraf in manchen Punkten alles, was ich bisher unter Liebhabern oder selbst von Flötisten von Profession gehört hatte. Se. Majestät spielten drei lange und schwere Concerte gleich hinter einander und alle mit gleicher Vollkommenheit."

Diesen Berichten sachkundiger Männer sei noch eine bezeichnende Aeußerung Chr. Fasch's, des verdienstlichen Begründers der Berliner Singakademie, hinzugefügt, welcher zu sagen pflegte, daß unter allen Virtuosen, die er gehört, der König, Franz Benda und Emanuel Bach das rührendste Adagio vorgetragen hätten.

Ganz entsprechend seinen Leistungen war die hohe Meinung, welche der König von Bedeutung und Würde der Kunst hatte, wie die folgende, von ihm gethane Aeußerung beweist: „Man muß ein sehr hartes Herz haben, wenn man die menschliche Gesellschaft des Trostes und Beistandes berauben will, den sie aus Poesie und Kunst wider die mannichfachen Bitterkeiten des Lebens schöpfen kann".

Auch in diesem Ausspruch zeigt sich die Gemüthstiefe des großen, erleuchteten Monarchen, und es ist gewiß, daß er in dem von ihm selbst ausgesprochenen Sinne sich der musikalischen Thätigkeit gewidmet hat, die ihm keineswegs nur eine angenehme Zerstreuung und Erholung von anstrengenden Regierungsgeschäften, sondern eine wirkliche Herzenssache war. Welche Wichtigkeit er der Musik auch als Schuldisciplin zuerkannte, zeigt folgende am 18. October 1746 erlassene Cabinetsordre: „Weil über den Verfall der Singkunst und über die Nachlässigkeit, womit solche in den Gymnasiis und Schulen Unserer Lande getrieben wird, Klage eingekommen, so ergeht Unser Allergnädigster Befehl an Euch, die Verfügung zu machen, daß in den Gymnasiis und Schulen die Jugend mit mehrerem Fleiß als bishero geschehen, in dem Singen geübt, und zu solchem Ende in der Woche dreimal Singstunde gehalten werden möge".

Unter Friedrichs des Großen Nachfolger, König Friedrich Wilhelm II. fand die Musik am Berliner Hofe weitere Beach-

tung, obwohl in einer durch die veränderte Geschmacksrichtung modificirten Weise. Der König spielte mit Fertigkeit, schönem Tone und gutem Geschmack, wie Gerber versichert, das Violoncello, und wirkte auch gewöhnlich in den bei Hofe stattfindenden Kammerconcerten mit. Sein Lehrer war der berühmte Cellist Duport, welcher auch, neben andern trefflichen Künstlern, der Hofcapelle angehörte. Daß Friedrich Wilhelm II. den besten Willen hatte, Gutes für die Berliner Musikverhältnisse zu wirken, beweisen die von ihm ausgegangenen ernstlichen Bemühungen, um Mozart in amtlicher Stellung nach Berlin zu ziehen, ein Plan, der nur durch des Meisters Anhänglichkeit an Wien vereitelt wurde.

Musikalisch sehr begabt war ein zweiter Neffe Friedrichs des Großen, Prinz Louis Ferdinand (eigentlich Ludwig Friedrich Christian). Seine Leistungsfähigkeit sowohl als Clavierspieler wie auch als Tonsetzer erhob sich weit über den dilettantischen Standpunkt, und trug ihm die unbedingte künstlerische Anerkennung, selbst eines so strengen Kunstrichters wie Beethoven ein. Der seiner Zeit angesehene Claviermeister und Tonsetzer Dussek war vom Jahre 1800 ab eine Zeitlang des Prinzen Lehrer, der als solcher wohl ohne Frage auf dessen Compositionsweise einen wesentlichen Einfluß ausübte. Es erschienen von Prinz Louis Ferdinand verschiedene Kammermusikwerke im Druck, unter denen das durch seine wirksame Gestaltung hervorragende F moll-Quartett ehedem besondere Anerkennung genoß.

Auch an mehreren kleineren deutschen Höfen waren im Laufe der Zeit musikalisch gebildete Fürsten für den Cultus der Kunst tonangebend und bestimmend. Hier ist zunächst Carl, regierender Landgraf zu Hessen-Cassel, zu nennen. Er verstand sich trefflich auf das Spiel der Viola da Gamba, hielt auf eine vorzügliche Musikcapelle und gewährte jungen Talenten mit Freigiebigkeit die Mittel zu ihrer Ausbildung, wie solches übrigens auch schon sein Urgroßvater Landgraf Moritz von Hessen gethan hatte, der namentlich den vorerwähnten Altmeister Heinrich Schütz auf seine Kosten durch den hochberühmten Giovanni Gabrieli in Venedig schulen ließ.

Nicht minder kunstliebend war ein zweiter, bald nach dem Landgrafen Carl zur Thronfolge gelangender hessischer Fürst: Friedrich II., welcher nach Gerber's Angaben mit Fertigkeit und Geschmack Violine spielte und gediegene musikalische Kenntnisse besaß.

Er unterhielt gleichfalls eine vortreffliche Capelle, und beschäftigte sich fast täglich stundenlang mit Musik. Beim Einstudiren neuer Opern betheiligte er sich nicht selten an den Proben, durch treffende Bemerkungen in den Gang derselben mit eingreifend.

Die Cultivirung der Opernmusik, wenn auch nur der fremdländischen, ließ sich übrigens um die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Stuttgarter Hoftheater sehr angelegen sein. Der damalige Herzog Carl Eugen, dem dies hauptsächlich zuzuschreiben war, galt als ein gewandter Clavierspieler, der mit besonderer Vorliebe italienische Musik bevorzugte. Wohl mehr des äußeren Glanzes als des Bedürfnisses halber versammelte er einen Kreis ausgezeichneter italienischer Künstler um sich. Unter denselben ragten Jomelli (nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als ein, infolge seiner Neuerungen im orchestralen Vortrage angestaunter Capellmeister), so wie die Violinisten Ferrari, Nardini und Lolli besonders hervor. Die damalige Stuttgarter Capelle galt freilich als ein Virtuosenorchester, welchem alle Vorzüge, aber auch alle Mängel eines solchen eigen waren.

Ein enthusiastischer Kunstfreund war ferner Herzog Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, einer der Heldengenerale des siebenjährigen Krieges, welcher nach Burney's Bericht so gut die Violine spielte, „daß ein Musikus von Profession dadurch sein Glück" hätte machen können. Er war ein Schüler des seiner Zeit geschätzten Violinmeisters Pesch, welcher in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Concertmeister in der braunschweigischen Hofcapelle wirkte, genoß aber auch zeitweilig den Unterricht des berühmten Geigenvirtuosen Giardini. Der Herzog liebte nicht nur die Tonkunst und bethätigte sich in derselben, sondern trat auch mit fürstlicher Munificenz für dieselbe ein. Ein schönes Denkmal errichtete er sich insbesondere dadurch, daß er Ludwig Spohr, jenen trefflichen Meister, welcher der Begründer einer specifisch deutschnationalen Violinschule wurde, die Mittel zu seiner höheren künstlerischen Ausbildung gewährte.

Noch wären von kleineren deutschen Fürsten der Markgraf Friedrich von Brandenburg-Culmbach und August Herzog von Gotha-Altenburg rühmlich zu erwähnen. Ersterer war, wie Gerber meldet, „einer der leidenschaftlichsten Liebhaber der Musik", und hatte nicht allein eine auserlesene Capelle an Sängern, Sängerinnen und vorzüglichen Instrumentisten, sondern war auch selbst Com-

poniſt und Virtuoſe auf der Flöte, die er unter Anleitung des ſeiner Zeit berühmten Flötiſten Döbbert erlernt hatte.

Herzog Auguſt zu Sachſen-Gotha und Altenburg war gleichfalls in der Compoſition, wie auch in der praktiſchen Ausübung der Muſik wohl erfahren, und hielt auf eine gute Capelle. Gerber gedenkt mit Auszeichnung ſeiner Lieder und einer Oper, die er im Jahre 1808 in Muſik ſetzte.

Auch in den nordeuropäiſchen Ländern*) finden ſich manche Beiſpiele muſik-liebender und -erfahrener Fürſten. Als ſolche werden uns genannt: Eduard IV. und Heinrich VIII. von England. Letzterer ſoll gut geſungen, trefflich Clavier und Flöte geſpielt und ſogar zwei Meſſen componirt haben. Sodann ſind unter den ſcandinaviſchen Herrſchern hervorzuheben: Erich XIII. von Schweden und Chriſtian IV. von Dänemark. Jener hat nach Walther's Angabe verſchiedene vierſtimmige Geſänge auf lateiniſche Texte componirt, und Chriſtian IV. lebte als muſikaliſch wohlgebildeter Herr mit ſeinen Söhnen fleißig der Kunſt. Es iſt derſelbe Fürſt, welcher zeitweilig den deutſchen Altmeiſter Heinrich Schütz nach Kopenhagen zur Reorganiſirung der dortigen Hofcapelle kommen ließ, ein Beweis, daß er wahre künſtleriſche Verdienſte nicht nur zu ſchätzen, ſondern auch zu benutzen verſtand.

Endlich iſt auch noch Kaiſer Peter Feodorowicz von Rußland zu erwähnen, der, wie Hiller in ſeinen wöchentlichen Nachrichten erzählt, „zur Vermehrung der Muſik in Petersburg ein ziemliches beitrug“. Er ſpielte ſelbſt, obwohl nur ſehr mäßig, die Violine. Die Geſchichte überliefert uns auch die Namen mehrerer muſikliebenden fürſtlichen Frauen, von denen hier nur erwähnt ſeien: Königin Maria und Eliſabeth von England, Maria Stuart, Kaiſerin Maria Thereſia nebſt ihren Töchtern, Maria Antonie und Walburga, Kurfürſtinnen von Sachſen, Maria Charlotte Amalie, Herzogin von Gotha, Sophie Eliſabeth, Herzogin von Braunſchweig,

*) Ohne Zweifel war ehedem die Pflege der Tonkunſt auch in den ſüdeuropäiſchen Reſidenzen, insbeſondere aber an den ſo glänzenden italieniſchen Höfen, ganz abgeſehen von der am päpſtlichen Hofe cultivirten geiſtlichen Muſik, Seiten mancher Regenten von Belang, worüber mir indeſſen nähere Nachrichten nicht zu Gebote ſtehen.

und Sophie Charlotte, Königin von England. Sie alle waren mehr oder minder wohlgeübt in der Musik.

---

Aus den vorstehenden Mittheilungen ist zu entnehmen, daß sich im Laufe der Zeiten eine stattliche, ohne Zweifel noch zu vervollständigende Reihe fürstlicher Personen durch ausgesprochene Kunstliebe um die Pflege und Förderung der Musik hochverdient machte. Ja man darf wohl behaupten, daß das Gedeihen der letzteren ehedem ganz wesentlich mit von dem Antheil abhing, welchen ihr regierende Häupter und deren nächste Umgebung widmeten. Sie verfügten über die Mittel, um einflußreiche schaffende Meister, so wie vorzügliche ausübende Künstler in einer den Zeitbedürfnissen entsprechenden Zahl angemessen zu besolden und für die Lebenszeit sicher zu stellen. Die auf solche Weise gebildeten fürstlichen Vocal- und Instrumentalcapellen hatten nicht nur an und für sich Bedeutung als locale Kunstinstitute, sondern wurden auch wichtig als mustergiltige Vorbilder nicht nur für weitere Kreise des Landes, welchem sie angehörten, sondern auch darüber hinaus. Namentlich ist daran zu erinnern, daß die kunstgemäße Durchbildung und Verfeinerung des Orchesterspieles in früherer Zeit von den Hofcapellen ausging, deren Gesammtleistungen natürlich den sorgsam ausgewählten und zu einem großen Ganzen vereinigten künstlerischen Kräften entsprechen mußte. Aehnliche Bewandtniß hat es mit der Oper, während die reine, dem kirchlichen Dienste geweihte Vocalmusik ihre ehemalige Blüthe hauptsächlich dem Clerus zu verdanken hatte.

Von nicht zu unterschätzendem Werth war es, wenn die Landesfürsten und deren Familienmitglieder, sowie Repräsentanten der höchsten Stände sich in irgend einer Weise ausübend an der gemeinschaftlichen Kunstübung betheiligten, weil dadurch nicht nur die ehedem so zweifelhafte gesellschaftliche Stellung des Musikerstandes mehr und mehr gehoben, sondern auch zugleich eine ersprießliche Aneiferung der Fachmänner bewirkt wurde. Insbesondere ist nicht zu übersehen, daß durch persönliche Anregung von oben herab eine beträchtliche Anzahl von Tonwerken entstand, die, wenn auch bei weitem nicht alle, so doch zum Theil irgend eine Bedeutung für die

Kunstentwickelung gewannen, der epochemachenden, auf diese Weise entstandenen Schöpfungen nicht einmal zu gedenken.

So war denn der hingebende Antheil der Großen dieser Welt an der Tonkunst für diese letztere, wie auch für deren Vertreter in mehrfacher Hinsicht von entschiedenem Werth. Und selbst in den seltneren Fällen, wo die Begünstigung der Musik nicht um ihrer selbst willen, sondern aus Gründen der Eitelkeit oder Prunkliebe erfolgen mochte, konnte der Gewinn für engere oder weitere Kreise nicht ausbleiben.

Das fürstliche Mäcenatenthum machte sich, wie die vorhergehenden Mittheilungen gezeigt haben, hauptsächlich in Frankreich — doch hier nur bis ins 17. Jahrhundert hinein — und in Deutschland sowie in Oesterreich geltend. Am häufigsten geschah dies aber in Deutschland. Hierbei bildete allerdings die Vielgliedrigkeit des Reiches ein äußerst begünstigendes Moment. Die vielen größeren und kleineren fürstlichen Residenzen wurden zu fast ebenso vielen Centralpunkten für Wissenschaft und Kunst, und diesem Umstande muß die weit verbreitete Bildung und die beispiellose Verallgemeinerung speziell auch der Tonkunst in den deutschen Landen mit zugeschrieben werden.

Diese werthvolle Errungenschaft hat sich in erfreulichster Weise bis auf den heutigen Tag erhalten, und Deutschland genießt, mit Einschluß der deutsch-österreichischen Provinzen, vollberechtigt den Ruf des Musiklandes par excellence nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht, wobei denn die unsterblichen Verdienste unserer großen Tondichter in erster Linie zu berücksichtigen sind. Ist auch gegenwärtig infolge der seit Beginn unseres Jahrhunderts allmählich mit innerer Nothwendigkeit vor sich gegangenen politischen Umgestaltung Deutschlands die Zahl der kunstliebenden Höfe und Fürsten keine so große mehr wie vorher, so übt der größere Theil derselben doch immer noch einen wohlthätig fördernden Einfluß in musikalischen Dingen aus. Ergänzt wird derselbe in neuerer Zeit durch die anerkennenswerthen Bestrebungen, welche von dem mehr und mehr zu selbstständiger Thätigkeit erwachenden municipalen Geiste im Interesse der Kunst und damit zugleich zum Wohl des Gemeindewesens ausgehen. Freilich wird gerade hierin, wenn man von einer beschränkten Anzahl großer Provinzialstädte absieht, noch manches geschehen müssen, um der Musik-

pflege überall eine, im Vergleich zu anderen communalen Bildungsmitteln ebenbürtige Stellung zu geben, die sie unbedingt beanspruchen kann. Theilweise ist hierzu wenigstens, wie beispielsweise die rheinischen Städte zeigen, schon ein guter Anfang gemacht worden. Und so läßt sich hoffen, daß das löbliche Beispiel, welches manche Communen geben, auch weitere Nachahmung finden werde, damit die Musik, diese Alles veredelnde und verschönernde Kunst, mit ihrer gemüthbildenden und geisteserhebenden Kraft immer tiefer unser Volksthum durchdringen und zu immer fruchtbringenderer Wirksamkeit gelangen möge. Je mehr dies aber in Zukunft erreicht wird, desto mehr ist es Pflicht, sich derjenigen erlauchten Personen dankbar zu erinnern, die in ebenso erfolgreicher als rühmenswerther Weise einen sicheren, festen Grund dazu gelegt haben.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

## Bildnisse berühmter Deutschen.

Dreißig Stahlstiche in Folio von L. Sichling, Fr. Wagner, Ad. Schleich, A. Schultheiß, J. L. Raab.

In 10 Lieferungen. Mit der Schrift à ℳ 4. 50. Vor der Schrift à ℳ 9.—.
Einzelne Portraits in größerem Format: Mit der Schrift à ℳ 2. 25. Vor der Schrift à ℳ 4.

1. Lieferung: G. E. Lessing, J. W. v. Goethe, J. J. Winkelmann.
2. Lieferung: Ch. M. Wieland, J. G. v. Herder, Joh. Seb. Bach.
3. Lieferung: Georg Fr. Händel, Jean Paul, Fr. W. J. v. Schelling.
4. Lieferung: Fr. G. Klopstock, W. A. Mozart, J. G. Fichte.
5. Lieferung: L. van Beethoven, Fr. E. D. Schleiermacher, J. Chr. v. Gluck.
6. Lieferung: Fr. v. Schiller, A. v. Humboldt, Joseph Haydn.
7. Lieferung: Joh. Fr. Blumenbach, Peter v. Cornelius, Chr. Rauch.
8. Lieferung: Immanuel Kant, B. G. Niebuhr, Friedr. Rückert.
9. Lieferung: Jacob Grimm, G. W. Fr. Hegel, K. Fr. Schinkel.
10. Lieferung: Ludw. Tieck, Joh. Ludw. Uhland, Wilh. v. Humboldt.

**Sämmtliche 30 Stahlstiche in elegantem Leinencinband ℳ 52. 50.**

## Bildnisse berühmter Tonkünstler.

Sechs Stahlstiche von L. Sichling in zwei Folio-Lieferungen.

Mit der Schrift à Lief. ℳ 4. 50. Vor der Schrift à Lief. ℳ 9.—.
Einzelne Portraits in größerem Format: Mit der Schrift à ℳ 2. 25. Vor der Schrift à ℳ 4.

1. Lieferung: J. S. Bach, G. F. Händel, J. Chr. von Gluck.
2. Lieferung: Jos. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven.

## Sammlung musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Erschienen sind:

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
" 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.
" 8. **Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von Ludwig Meinardus.
" 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
" 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ.

Mus 82. 2

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

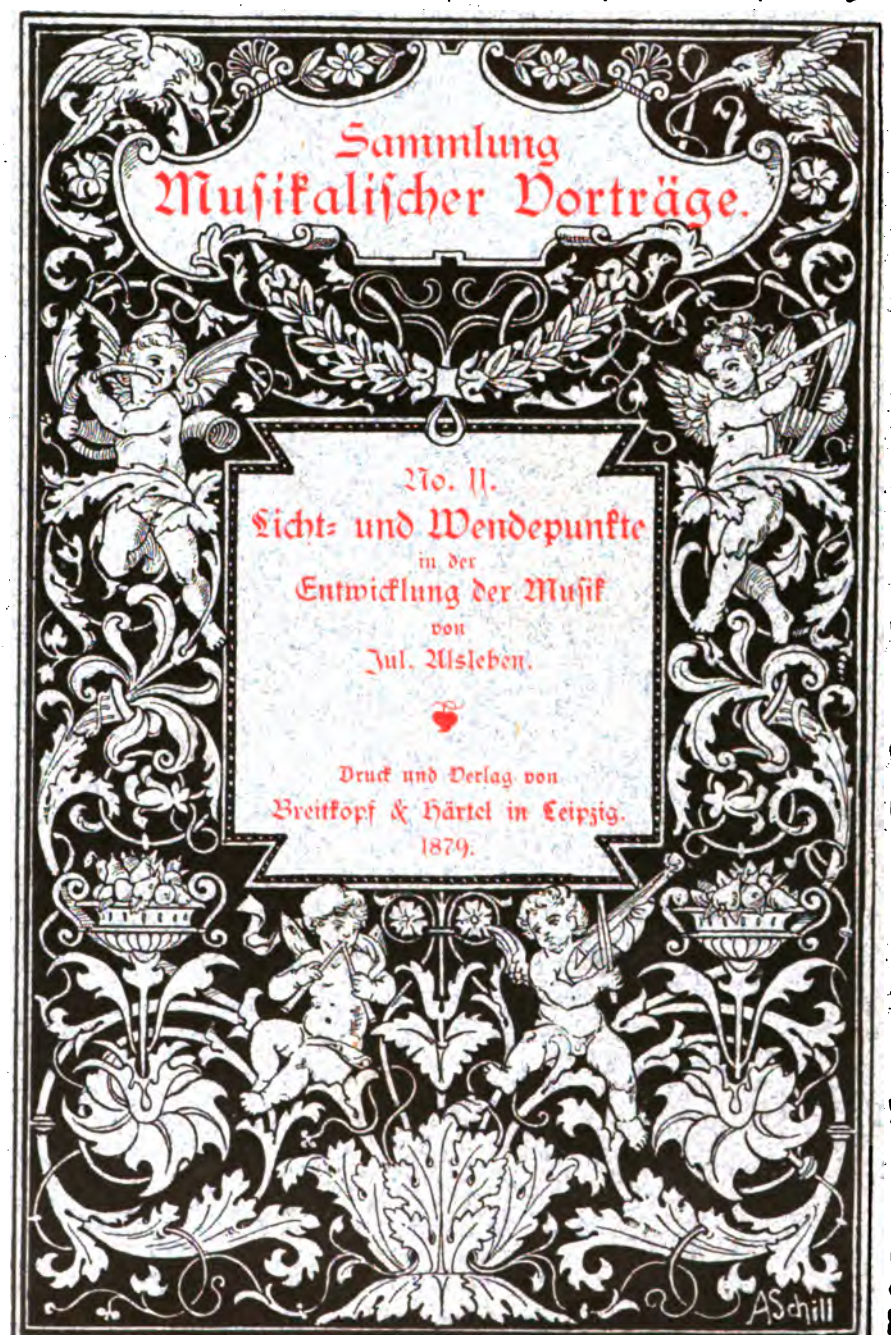
No. II.

## Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik

von

Jul. Alsleben.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.




Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Licht- und Wendepunkte

in

# der Entwicklung der Musik.

Von

Prof. Dr. Julius Alsleben.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN [illegible]ELL
19[illegible]

Alle Rechte vorbehalten.

# 11.

# Licht- und Wendepunkte
## in der Entwicklung der Muſik.*

Von

Prof. Dr. Julius Allsleben.

Alle Dinge ſind dem Wandel und Wechſel unterworfen; ihr Daſein iſt eigentlich nur ein unaufhörliches Werden, ſei es zum Beſſeren, ſei es zum Schlechteren. Kleine, geringfügige Urſachen, oft die allerunſcheinbarſten genügen, um das Weſen, die Geſtalt eines Dinges gänzlich zu verändern, aus einem unbedeutenden Keime eine hohe und üppige Saat aufſchießen zu laſſen oder auch ſein Daſein ſcheinbar zu vernichten, damit es an anderer Stelle und zu anderer Zeit in neuer Lebenskraft emporblühe und neue Früchte trage.

Das eigene menſchliche Leben iſt ein untrüglicher Spiegel für die Wahrheit dieſes Satzes, doch wir verzichten darauf, in ihm leſen zu wollen; denn ſo handgreiflich auch gerade ſolche aus dem Leben des Menſchen entnommenen Beiſpiele Zeugniß ablegen würden, ſo dürfte uns dennoch die Betrachtung derſelben von der Aufgabe unſeres Thema's weiter entfernen, als wünſchenswerth iſt. Näher liegt, was die Geſchichte der Völker und ihrer Beziehungen zu

* Als freier Vortrag im Handwerg'ſchen Pädagogium der Muſik zu Berlin vor einem größeren Publikum gehalten.

einander auf demselben Gebiete Lehrreiches enthält. Nach Krieg und Frieden sondert sich die Entwicklung einer jeden Nation; dem Kampfe mit den Waffen folgt das Ringen auf geistigem Gebiete, dem der Industrie, der Wissenschaft, der Kunst. Ueberall aber sind oft unbedeutende Anlässe die Erzeuger gewaltiger Ereignisse, großer Umwälzungen. Um nur ein wenig Ihr Gedächtniß in Anspruch zu nehmen, bitte ich Sie sich des verheerenden dreißigjährigen Krieges mit seinen unermeßlichen Folgen, oder auch nur des letzten deutsch-französischen Krieges mit seinen großartigen Errungenschaften, auf dem andern Gebiete der friedlichen Entwicklung aber sich der ersten Wahrnehmung der Kraft der Electricität mit allen ihren bis heute erreichten Resultaten zu erinnern; Sie werden darin nur die Bestätigung des vorher Gesagten finden. Alle Zweige der Wissenschaft und der Kunst würden gleiche Beweise liefern, wollten wir die Probe machen. Wir wenden uns indeß nur der Betrachtung der einen Kunst, der Tonkunst, zu. In der Entwicklung dieser jüngsten ihrer Schwestern wollen wir die Momente in's Auge fassen, welche als Marksteine für die verschiedenen Phasen, als Wendepunkte für die Umgestaltung und Weiterbildung anzusehen sind.

Die Werke der Meister machen einen tiefen Eindruck auf das empfängliche Gemüth; je nach der Gattung ihres Inhaltes vermögen sie die ganze Scala menschlicher Empfindungen zu erregen. Das ist die Macht der Töne, wie sie das Genie besitzt und beherrscht, eine unsichtbare Zauberkraft, die das Gemüth ergreift und gefangen nimmt, ohne daß der Mensch sich über ihr Wesen eine bündige und klare Vorstellung zu machen im Stande wäre. Die erhabenen kirchlichen Gesänge eines Palästrina oder eines Bach, die gewaltigen dramatischen Schöpfungen eines Gluck, eines Mozart, Weber oder Wagner, die instrumentalen Poesien eines Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann oder Brahms finden stets den Weg zur Menschenbrust und eine bereite Stätte darin, um die Macht ihres Zaubers wirken zu lassen. So verschieden die Werke jener Meister ihrem Charakter wie ihren Ausdrucksmitteln nach sind, so verschiedenen Zeiten sie angehören, in dem Vermögen auf die Menschenseele zu wirken sind sie alle gleich. Und fragen wir nun nach dem Grunde dieser Uebereinstimmung, so dürfen wir ihn allein in dem Geiste wahrer Kunst und in dem idealen Streben suchen, welches alle jene Meister in ihrem Schaffen leitete. Mit

der Beantwortung dieser Frage ist zugleich die Charakteristik der ganzen Entwicklungsperiode der Musik von Palästrina bis auf Wagner gegeben. Die entscheidenden Momente, welche die verschiedenen Stufen in der Entwicklung dieses Zeitabschnittes kennzeichnen, näher zu betrachten, ist der wichtigste Theil unserer Aufgabe. Zuvor bedarf indeß auch die jene große Periode wirklich künstlerischen Schaffens vorbereitende Zeit einiger Erörterung, damit wir nicht nur die außerordentliche Bedeutung dieser Epoche verstehen, sondern auch ein lebendiges Bild von dem Werden und Schaffen in der geistigen Werkstatt der Tonkunst bis zu dem Höhepunkt hin gewinnen, den man gewöhnlich mit dem Namen Palästrina's als des Hervorragendsten seines überhaupt so bedeutenden Jahrhunderts bezeichnet. Daß wir hierbei nur auf die Entstehung der abendländischen Musik zurückgehen können, versteht sich wohl von selbst, zumal die Musik der Culturvölker vor der christlichen Zeitrechnung, namentlich der Hebräer und Griechen, mit jener äußerst geringe Beziehungen hat, einen wirklichen Einfluß auf sie aber nirgends erkennen läßt.

Die abendländische oder — wie man sie auch nennt — christliche Musik ist ein ächtes Naturkind; in dem durchaus kunstlosen Gesange, wie ihn die ersten Christen bei ihren heimlichen Gottesdiensten übten, hat sie ihre Quelle. Das Gedächtniß war das einzige Hülfsmittel, die Gesänge, die vielleicht nach der Weise der hebräischen Psalmodien gebildet waren, zu vererben und zu erhalten. Erst, nachdem die christliche Religion vom römischen Staate anerkannt worden, errichteten die Bischöfe Singeschulen, deren vornehmster Zweck war, jene Gesänge fortzupflanzen und zu verbreiten. Noch fehlten aber Regeln und Gesetze, es fehlte jeder Anhalt für die Lehre, man sang, wie man es gerade für richtig hielt. In klarer Erkenntniß dieses Wirrwarrs griff der heilige Ambrosius, von 374—397 Bischof von Mailand, ein und legte mit der Schöpfung der vier diatonischen Tonreihen: 1) d e f g a b c d, 2) e f g a b c d e, 3) f g a b c d e f, 4) g a b c d e f g den Grund zu einem normalen Tonsystem. Diese That, wiewohl sie an und für sich nicht großartig erscheint, war doch für die Entwicklung der Musik von entscheidender Bedeutung. Ambrosius hatte den Weg gezeigt, auf welchem die christliche Musik eine feste Gestalt gewinnen konnte. Die Hinzufügung der vier weiteren diatonischen

Tonreihen von a bis a, b bis b, c bis c und d bis d, durch den Papst Gregor den Großen (591—604) ist zwar ein hohes Verdienst, aber doch nur ein Fortschreiten auf dem von Ambrosius angegebenen Wege. Das diatonische Tonsystem erhielt damit freilich seinen Abschluß und bot nunmehr ein reiches Feld für größere und selbstständige Versuche. Ehe wir indeß diesen Spuren nachgehen, müssen wir der wirklich schöpferischen Verdienste Gregor's nach einer doppelten Richtung hin gedenken. Einmal gab er zuerst den sieben verschiedenen Tönen der Tonreihe nach dem Muster des Alphabetes die Buchstabennamen a b c d e f g, während man sich bis dahin der Bezeichnung durch die überaus schwerfälligen griechischen Tonnamen bedient hatte; dann aber schuf er durch die Sammlung von Gesängen, welche beim Gottesdienste üblich waren, und die er als „Antiphonarium" am Altare von St. Peter niederlegte, damit sie dem Kirchengesange als Richtschnur diene, eine werthvolle und sichere Grundlage für die Unterweisung im Kirchengesange, und, — indem er zur Aufzeichnung der Gesänge sich gewisser Zeichen, „Neumen" genannt, bediente, — für die folgenden selbstständigen Versuche die so nothwendige Tonschrift, die freilich äußerst einfach und zunächst noch wenig zuverlässig war und viele Jahrhunderte hindurch allerlei Wandlungen erfuhr, bis das heutige Notensystem daraus hervorging.

Die höchsten Kirchenfürsten hatten die ersten entscheidenden Schritte für die Bildung des Ton- und Notensystems unserer heutigen Musik gethan. Mit der wachsenden Verbreitung der gewonnenen Resultate übernahmen auch weitere Kreise die Aufgabe, das Vorhandene zu fördern und auszubauen, natürlich solche Kreise, in deren Bereich überhaupt die geistige Bildung lag und die mit der Kirche in engster Beziehung standen; denn die Musik blieb für ein halbes Jahrtausend nach Gregor's Tode noch ausschließlich Kirchenmusik, und selbst als weltliche, gebildete Stände der Musik neue Bahnen öffneten, war doch die Kirchenmusik so lange die allein anerkannte und maßgebende, bis die dramatische Musik durch die neue und außerordentliche Wirkung, welche sie auf alle Gemüther ausübte, zunächst der Kirchenmusik ebenbürtig wurde, allmählich diese aber sogar in den Schatten stellte. Die von Gregor aufgezeichneten Gesänge nun boten nach zwei Seiten hin die Möglichkeit weiterer Entwicklung, der melodischen und der harmonischen Seite. Die

erstere Seite aber kam erst bei jenen weltlichen Leuten in Betracht, denen die Musik zur Erheiterung und Freude dienen sollte, der ernste, feierliche Charakter der Kirche fand in der gleichzeitigen Verbindung der Töne, in harmonischen Combinationen um der größeren Wucht des Klanges halber einen geeigneteren Boden. So begegnen wir denn auch als der nach Gregor zunächst bemerkenswerthen That, — wenigstens soweit die Geschichte uns Nachrichten über jenen überhaupt so dunklen Zeitabschnitt aufbewahrt hat, — einem Versuche der gleichzeitigen Verbindung zweier Tonreihen in einer Schrift: »Musica Enchiriadis« des gelehrten flandrischen Mönches Hucbald, der im hohen Alter im Jahre 930 gestorben sein soll. Ebendaselbst sehen wir auch einen durch octavische Verdoppelung zweier harmonisch combinirter Stimmen gebildeten vierstimmigen Satz. Ob Hucbald selbst der Urheber dieser Ideen gewesen, oder ob er nur schon zu seiner Zeit Bekanntes dargestellt hat, dies zu entscheiden liegt außerhalb unserer Aufgabe; hier gilt es nur zu betonen, daß wir durch Hucbald mit freilich noch äußerst rauhen und unschönen Versuchen mehrstimmigen Satzes bekannt geworden sind und daß damit ein unermeßliches Feld neuer Thätigkeit eröffnet worden ist. Bei Hucbald erscheinen auch zum ersten Male als ein erweitertes Hülfsmittel der Notation die Linien, welche den damals immer noch üblichen „Neumen" eine feste Stütze geben sollten; freilich bediente sich Hucbald nicht ausschließlich der Neumen, sondern er schichtete auch die Textessilben zwischen den Linien auf und setzte zu Anfang der Zwischenräume die Buchstaben T(onus) und S(emitonus), durch welche er den Ganzton und Halbton bezeichnete. Punkte auf der Linie als Notenzeichen, — also etwa den Köpfen unserer schwarzen Noten zu vergleichen, — sollen zuerst im zehnten Jahrhundert gebraucht sein, üblich und allgemein eingeführt wurde diese Notation indeß erst viel später, etwa im 12. Jahrhundert, als man der Messung der Notenwerthe Aufmerksamkeit zuwandte und nunmehr aus dem Punkt heraus durch Vergrößerung desselben und Hinzufügung eines senkrechten Striches verschiedene Geltungen der Note herstellte. Ehe wir aber den Namen dessen erwähnen, dessen Schrift wir die Behandlung dieses für die Weiterentwicklung der Musik so außerordentlich wichtigen Gegenstandes verdanken, müssen wir noch des Benedictinermönches Guido von Arezzo gedenken, der durch die Einführung der Silben ut, re, mi, fa, sol, la statt der Buchstaben-

namen Gregor's den Grund zu einer neuen und besseren Methode des Gesanges, der sogenannten Solmination, die ja noch heute nach der Verwandlung der Silbe ut in do und mit Hinzufügung der Silbe si für h allgemein gebräuchlich ist.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist es bei unserer Kunst, ganz entgegengesetzt der Entwicklung der übrigen Künste, daß die Wissenschaft sie erst in den Stand setzen muß, irgend welche Producte hervorzubringen und daß alle Vorfragen zur Schöpfung irgend eines Werkes erst von den Theoretikern gelöst sein müssen, bis der Geist der Musik sich aus dem Schlafe eines Jahrtausendes zu erheben und aus den Fesseln ängstlicher, stets berechnender Theorie zu befreien vermag. Statt eigentlicher musikalischer Compositionen bietet die Geschichte bis weit in das 13. Jahrhundert hinein nur musikalische Schriften, in welchen die etwa enthaltenen Tonsätze allein den Zweck theoretischer Belehrung verfolgen. So stammt auch die Schrift (des vorher nur entfernt angedeuteten Verfassers) über die Geltung der Noten noch aus dem 13. Jahrhundert; der Titel derselben lautet: »Musica et cantus mensurabilis«, der Verfasser heißt Franco von Cöln. Er nennt sich zwar nicht allein als den Erfinder der sogenannten Mensuralnoten, sondern gesteht zu, daß „Aeltere schon manches Gute über die Mensur" gesagt haben, aber dennoch gilt er der Geschichte durch seine Schrift als der Vertreter dieses neuen Momentes in der Musik, der Rhythmik, ohne welche der Kunst Leben und Bewegung fehlen würde. Auch über das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen (oder wie man sie damals bezeichnete, Concordanzen und Discordanzen) giebt Franco von Cöln schon beachtenswerthe Erklärungen, die durch zwei namhafte Theoretiker aus dem Ende desselben Jahrhunderts erheblich verbessert und vervollkommnet werden; es sind dies Marchettus von Padua und Johannes de Muris, gleich Franco theologisch hochgebildete Männer, deren Theorie sogar schon den noch heute im Allgemeinen gültigen Satz des Verbotes von Octaven- und Quintenparallelen aussprach.

Bis zum Jahre 1300 hin hatte die Wissenschaft der Theoretiker die Kunst so weit gefördert, daß wirklich begabte Geister im Ton- wie im Notensystem vollkommen ausreichende Hülfsmittel fanden, um ihren Gedanken einen deutlichen Ausdruck zu verleihen. So finden wir denn in Frankreich am Ende des 13. Jahrhunderts

mancherlei harmonische Versuche, welche Discantus oder Déchants genannt wurden und von denen uns eine für die damalige Zeit immerhin beachtenswerthe Probe in einem dreistimmigen Gesange von Adam de la Hale aufbewahrt ist. Diese Thätigkeit der beginnenden französischen Muse, von der durch das Fragment eines Gloria aus der Messe, welche Guillaume de Machault bei der Krönung Carls V. von Frankreich im Jahre 1364 aufführte, noch ein ernstes Beispiel erhalten ist, bildet die Vorschule zu jener ersten großen Periode der Musik, die, wenn auch noch nicht aus dem ächten und rechten Geiste der wahren Kunst heraus, so doch allmählich mit den vollendetsten technischen Hülfsmitteln Werke von hervorragendster Bedeutung schuf. Die niederländischen Meister, welche diese Periode, die eigentlich noch ganz in die Zeit Palästrina's hineinreicht, zu einer der glänzendsten der Tonkunst überhaupt gemacht haben, sind zum ersten Male wirkliche Musiker, freilich noch als Sänger oder Capellmeister im Dienste der Kirche und darum eigentlich nur für den Gottesdienst durch Schöpfung von Messen thätig; denn das Wenige, was einige von ihnen auf dem Gebiete der im Stillen heranwachsenden weltlichen Muse schrieben, ist zwar für diese von Wichtigkeit, verschwindet aber in Bezug auf die Fülle dessen, was sie der Kirche leisteten. Der Deutlichkeit halber nennen wir hier kurz der Reihe nach die Namen der niederländischen Tonkünstler, welche jene Periode bezeichnen und denen die Kunst die ersten wirklich bedeutenden Werke und die wahrhafte Morgenröthe ihres nachmaligen Glanzes verdankt; es sind: Dufay (etwa 1360—1432), Ockenheim (etwa 1420—1476), Josquin de Près (etwa von 1450—1515), endlich Orlandus Lassus (etwa 1520 bis 1594).

Da es nicht unsere Absicht ist, eine specielle Geschichte der Musik zu geben, sondern eben nur die Licht- und Wendepunkte daraus zu schildern, so dürfen wir auch die Verdienste der einzelnen niederländischen Meister nicht ausführlich hervorheben, sondern vielmehr nur den Charakter ihres gesammten Strebens und des daraus entsprungenen Einflusses auf die Kunst genauerer Betrachtung unterziehen, da sie alle nur das Eine Ziel im Auge hatten, die technische Seite der musikalischen Setzkunst zu höchster Vollkommenheit emporzuheben. Der einfache harmonische Satz genügte für die größeren und bedeutenderen Aufgaben, welche der hochgebildete und

auf allen Gebieten der Kunst und Industrie damals hochaufstrebende Geist der Niederländer begreiflicherweise auch an die Musik stellte, nicht mehr, man verlangte auch von dieser Kunst den Glanz, welchen ihre Schwestern im Lande und weit über die Grenzen desselben hinaus verbreiteten. Man versuchte die einzelnen Stimmen der Gesänge selbstständig nebeneinander hergehen zu lassen und fand in der „Nachahmung" die bequemste und verständlichste Weise dafür; je strenger die Stimmen einander nachahmten, desto künstlicher wurde der Satz, desto größer der Ruhm seines Urhebers. Aus der einfachen „contrapunktischen" Setzweise bildete sich schon bei Dufay der regelrechte Canon heraus; Ockenheim erweiterte den einfachen zum doppelten Contrapunkt, bildete kunstvolle Fugen und erfand selbst die Themen zu seinen Gesängen, die man bis dahin nur aus schon vorhandenen Stücken weltlichen Charakters geschöpft hatte; Josquin de Près vermehrte die Kunst des Contrapunktes um alle jene subtilen Arten des Canons und der Fuge, von denen manche wenig mehr Werth als den eines Rechenkunststückes haben; Orlandus Lassus endlich schrieb zwar im Geiste seiner Vorgänger und Lehrer, aber er betrachtete doch die Kunst des Contrapunktes nicht als Zweck seines Schaffens, sondern nur als das Mittel zu wirken. Zwar ist Orlandus Lassus darum der größte der niederländischen Meister, aber sein Einfluß verschwand unter dem seines großen Zeitgenossen Palästrina, mit dem er ja im gleichen Jahre 1594 starb. Der niederländischen Muse war es eben nur beschieden, die Technik der Kunst zu voller Blüthe zu entfalten, den ächten Geist ihr einzuhauchen war Italiens Aufgabe im 16. Jahrhundert. Gleichwohl darf man nicht annehmen, daß alle Werke der niederländischen Meister geistiger Erhabenheit entbehren, daß ihnen der Ernst und die Würde fehlen, welche kirchlichen Werken innewohnen muß; sie waren allerdings noch nicht mit dem vollen Bewußtsein eines idealen Zweckes, nicht mit der vollen Erkenntniß ihrer hohen Aufgabe, welche sie den Hörern gegenüber zu erfüllen hatten, geschrieben, doch das Genie z. B. eines Josquin de Près vermochte es, auch ohne von der Begeisterung für den rechten idealen Zweck erfüllt zu sein, unbewußt seinen Schöpfungen den Stempel der Hoheit aufzudrücken. Der gelehrteste Musikhistoriker der Neuzeit, der leider zu früh verstorbene Ambros, dem es vergönnt war, eine große Zahl von Werken niederländischer

Tonsetzer jener Periode zu sehen und zu prüfen, drückt in der Vorrede zum zweiten Bande seiner „Geschichte der Musik“ seine Verwunderung darüber aus, daß man immer noch lehre, mit Palästrina erst beginne der „neue Stil“, „die Reform“, „das Morgenroth einer neuen Zeit“, während er doch zwischen Palästrina's berühmtester Messe, der »Missa Papae Marcelli« und manchen Werken bedeutender Niederländer hinsichtlich des Stiles durchaus keinen Unterschied von nennenswerther Bedeutung habe entdecken können. Ambros hat unzweifelhaft Recht, doch darf man nicht vergessen, daß jeder große Mann einer bestimmten Zeit, eines gewissen Zeitgeistes bedarf, um zu wirken, daß dann mancherlei äußere Verhältnisse ihn dahin bringen, seine Größe, seine Kraft zu beweisen. So möchte man sagen, auch ein Josquin de Près, ein Arcadelt, ein Goudimel hätte die Stelle, den Einfluß eines Palästrina besitzen können, wenn er innerhalb der äußeren Zeitverhältnisse gestanden wie dieser. Gewiß wäre das möglich gewesen, gehört aber nicht zu dem höchsten technischen und geistigen Können auch das volle Erkennen des Nothwendigen, um entscheidend einzugreifen? Und das Erkennen ist es, das wirkliche Verstehen der hohen Aufgabe der Kirchenmusik, durch welches Palästrina vor den früheren Tonsetzern hervorragt und das seinem Stile dauernd den bestimmten Charakter verlieh, den man in einzelnen Werken der Niederländer als einen glücklichen Griff eines hohen Talentes antrifft.

Wie weit Palästrina sowohl durch die äußeren Zeitumstände wie auch durch die dem ganzen 16. Jahrhunderte aufgeprägte Richtung zu reformiren, Altes zu bessern, Neues zu schaffen, zu seinem Wirken gedrängt, aber auch unterstützt wurde, das lehrt uns eine kurze Betrachtung des 16. Jahrhunderts, das nicht blos für die katholische Kirchenmusik, sondern auch für den evangelischen Kirchengesang von entscheidender Bedeutung war und, mehr noch als das, einem ganz neuen Zweige der Kunst, der weltlichen dramatischen Musik, Leben gab. Eine Geschichte des so hochwichtigen Jahrhunderts zu geben, liegt außerhalb unseres Planes, wir fassen nur die allerwichtigsten Momente darin, die Licht- und Wendepunkte darin, in's Auge.

Wie Italien nach den Niederländern überhaupt die Führung der Künste übernommen, der Dichtkunst, der Malerei, der Bild-

hauerkunst, der Baukunst, — wir müssen der Klarheit wegen hinzufügen, daß Dichtkunst und Bildhauerkunst freilich bei den mehr praktischen Niederländern wenig gepflegt waren, — so stellte es sich auch bald an die Spitze der Tonkunst. Gerade die allerbedeutendsten niederländischen Meister verpflanzten selber ihre Kunst auf italienischen Boden, ihre Schüler wurden die berühmtesten italienischen Tonsetzer des 16. Jahrhunderts. Mit der Kunst der Meister erlernten aber auch die Italiener jene Künsteleien des Contrapunktes, deren übermäßiger Gebrauch mit allen daraus entspringenden Schäden für die Würde, Klarheit und Wahrheit der Kirchenmusik jene berühmte Entscheidung des Tridentiner Conciles herbeiführte, welche für die Tonkunst und für Palästrina so tief eingreifend wirkte. Den vom Concil und von der durch dasselbe eingesetzten Commission gestellten Forderungen an die Hoheit, Verständlichkeit und charakteristische Ausdrucksweise der kirchlichen Schöpfungen wußte Palästrina zu entsprechen. So wurde sein Stil von Seiten des Papstes als der einzig maßgebende für die künftigen Werke kirchlicher Tonkunst erklärt und Palästrina wurde von seiner eigenen höchsten Behörde als der Merkstein für seine zeitgenössischen und für die späteren Tonsetzer aufgestellt. Daß Palästrina den hohen Anforderungen jener Concilscommission zu genügen vermochte, verdankte er nicht nur dem eigenen Talente oder dem Unterrichte seines Meisters Goudimel, sondern auch einmal dem überall mächtig wirkenden Geiste seines Jahrhunderts, der ja auf den übrigen Gebieten der Kunst die größten Meister hervorgebracht, dann aber dem Ernste des Lebens, der ihn zu strenger und häufiger Einkehr in sein eigenes Innere geführt und ihn für religiöse Eindrücke so recht empfänglich gemacht hatte.

Der Blüthe und dem Ideale italienischer Kirchenmusik, wie es Palästrina vertritt, steht im selben Jahrhundert auf deutschem Boden das Werden des evangelischen Kirchengesanges gegenüber. Dr. Martin Luther hatte im Verlaufe seiner Reformation der Lehre des christlichen Glaubens auch die Ordnung des Gottesdienstes festgestellt und als einen wichtigen Factor dafür die Theilnahme der Gemeinde an dem Kirchengesange bestimmt. Diese gänzliche Neuerung in dem bisherigen Gebrauche machte auch auf dem Gebiete des Gesanges eine durchaus neue Schöpfung nöthig. Es gab keinen Gemeindegesang, also auch keine Gesänge für die Gemeinde, eine zufällig zusammengekommene Zahl von Menschen, die vielleicht ganz

unempfänglich für Musik waren. Luther selbst machte den Anfang mit dem Muster für den Kirchengesang, er schuf den Choral, der freilich eine populäre, verständliche Melodiestimme enthielt, aber noch nach damaliger Sitte durch andere, contrapunktisch dazu gesetzte Stimmen, gewöhnlich drei an der Zahl, verstärkt war, welche beim Gottesdienste dann durch einen Chor mit Unterstützung der Orgel gesungen wurden. Daß die eigentliche Choralstimme dabei als sogenannter Cantus firmus gewöhnlich nicht die Oberstimme bildete, war ein erheblicher Mangel, der erst durch den würtembergischen Hofprediger Dr. Lucas Osiander im Jahre 1568 unter vollständiger Darlegung der Vortheile seiner Neuerung gründlich beseitigt wurde. Osiander gab „Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunktsweise also gesetzet, daß ein' ganze Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann", heraus, die zum ersten Male den Choral in der Oberstimme enthielten und für das Verständniß desselben durch die Gemeinde somit einen außerordentlichen Fortschritt brachten. Ein Dilettant war es, welcher der Kunst die eigentliche Aufgabe der Melodie anwies, während die eigentlichen musikalischen Mitarbeiter Luthers, Walter und Senfl, noch befangen in dem Glauben damaliger Contrapunktlehre, daß die Melodie oder der Cantus firmus nur Mittel zum Zweck, der Contrapunkt aber der eigentlich höhere Zweck sei. Erst Johannes Eccard (1553—1611), der treffliche Schüler des Orlandus Lassus, macht sich den Lehrsatz Osianders zu eigen und zeigt nun mit dieser neuen Errungenschaft durch eine Reihe von Werken hoher Bedeutung dem evangelischen Kirchengesange neue und höhere Bahnen, welche das 17. Jahrhundert in den Werken von Michael Prätorius und Heinrich Schütz als den bedeutendsten Vertretern mit steter Erweiterung der Aufgaben verfolgt, bis der große Johann Sebastian Bach im 18. Jahrhundert die letzte Hand an die Krönung des Gebäudes legt und durch seine Mätthäus-Passion aus dem Jahre 1729 dem evangelischen Kunstgesange einen Abschluß giebt, der es nach ihm bis auf den heutigen Tag allen Tonsetzern, auch den ernststrebendsten unter ihnen, unmöglich gemacht hat, die gezogenen Schranken mit Erfolg zu durchbrechen.

Doch, vergessen wir bei der Erwähnung Bachs nicht, daß wir mit der Betrachtung des 16. Jahrhunderts noch nicht am Ende sind. Gleich das erste Jahr des Jahrhunderts bringt eine Erfin-

dung von weittragendster Bedeutung, Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaat erfindet den Notendruck mit beweglichen Typen. Die erste Ausgabe eines Druckwerkes von ihm »Harmonice musices Odhecaton A« datirt aus dem Jahre 1501 und enthält, wie auch spätere Sammlungen, zunächst nur weltliche Gesänge berühmter niederländischer Meister. Die leichte Vervielfältigung und Verbreitung solcher weltlichen Stücke bewirkte, daß gebildetere Familien, denen Gesang lieb war, sich damit vertraut machten und so dem nachdrücklichen Auftreten der weltlichen Musik am Ende des Jahrhunderts eine bequeme Stätte bereiteten. Bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts war die weltliche Muse nur im Kreise von Fürsten und Rittern, den Minnesängern, Provençalen, Troubadours und wie sie bei den verschiedenen Nationen genannt wurden, oder im Kreise ehrbarer Handwerker, der Meistersänger, als Muse der Freude und des Ergötzens, heimisch, den Musikern galt sie lange für verächtlich, bis erst im fünfzehnten Jahrhundert die niederländischen Tonsetzer weltliche Melodien als Cantus firmus ihrer geistlichen Messen gebrauchten und auch selbst die Musik zu weltlichen Texten setzten. Doch die Melodie, welche namentlich von den Minnesängern schon zu großer Anmuth und zu großem Wohlklange ausgebildet war, vermochte auch dann noch nicht die Anerkennung der Fachmusiker zu erringen, sie führte in Anbetracht ihrer nachmaligen hohen Bedeutung damals ein kümmerliches Dasein; sie war aber ein weiteres wichtiges Moment, der dramatischen Muse bei Fürst und Volk die Wege zu ebenen. Erwähnen wir nun noch der ersten Versuche, durch Einführung der Chromatik das bis dahin allein übliche diatonische Tonsystem zu erweitern, die Cypriano de Rore (1515—1565) — der Schüler und Amtsnachfolger des niederländischen Meisters Willaërts, Capellmeisters von St. Marco in Venedig und Stifters der dortigen lange Zeit hindurch so berühmten Musikschule — in seinen fünf Büchern chromatischer Madrigale veröffentlichte, so haben wir alle die Einflüsse genügend deutlich gekennzeichnet, welche sich zu Gunsten der weltlichen Musik im Laufe der Zeit geltend machten. In den Familien Italiens hatte gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts die weltliche Musik überall eine heimische Stätte, zumal nachdem man die Versuche, die Oberstimme in den als Hausmusik allgemein üblichen Madrigalen zu singen, die übrigen Stimmen aber durch In-

strumente begleiten zu lassen, als überaus zweckmäßig erkannt und diese neue Art der Ausführung liebgewonnen hatte. Mit diesem Erfolge hatte auch jene Dilettanten-Akademie zu Florenz, welche in ihrem Streben, das alte griechische Drama wieder in seiner alten Form mit Musik und Chören zur Aufführung zu bringen, schließlich auf die Schöpfung des musikalischen Dramas gerieth, den Fingerzeig für die Herstellung der für das Drama unerläßlichen Monodie erhalten. In der That wird ja auch die erste Anwendung der Monodie', dieser nuove musiche, zweien Mitgliedern jener Akademie, dem Sänger Giulio Caccini und dem Musiktheoretiker Vincenzo Galilei zugeschrieben. Die Erwerbung der Monodie war noch der letzte nothwendige Schritt zur Vollendung der wichtigsten Mittel für das musikalische Drama. Der Erstling dieser neuen Muse, das Drama per musica »Daphne«, erblickte 1597 zu Florenz das Licht der Welt. Die Begeisterung und Bewunderung für die neue Errungenschaft war unermeßlich; nicht allein, daß die größeren Städte Italiens bald feste Schaubühnen errichteten, auch Deutschland und Frankreich sich italienische Künstler mit ihren Werken verschrieben und daß in den bedeutendsten Musikschulen Italiens, mit Ausnahme der römischen, die Composition des musikalischen Dramas gepflegt wurde, sogar die Kirchenmusik wurde allmählich von der ersten Stelle verdrängt und es galt bald für einen größeren Ruhm, für das Theater als für die Kirche mit Erfolg geschrieben zu haben. So kommt es denn, daß wir von jetzt an die hervorragenden Momente für die Weiterentwicklung der Tonkunst fast ausschließlich nur auf dem Gebiete der dramatischen Musik oder der aus dieser sich als selbstständig abzweigenden Instrumentalmusik werden suchen müssen. Der Anfang der Instrumentalmusik, — um dies hier gleich vorauszuschicken, — fällt mit dem Anfange der dramatischen Musik zusammen; denn die damals sogenannte Toccata, das Vorspiel zum Drama, ein selbstständiges Instrumentalstück, war schon bei Monteverde, dem ersten Fachmusiker, welcher musikalische Dramen schrieb und der 1607 den »Orfeo« auf die Bühne brachte, im Gebrauch, so daß sich wohl annehmen läßt, sie sei auch schon zehn Jahre früher bei der »Daphne« in Anwendung gekommen, zumal Monteverde, der sich den „Erfinder des leidenschaftlichen Stiles" nennt, weil er die Chromatik zum ersten Male im Drama benutzte, gewiß nicht verfehlt haben würde, sich auch als Erfinder der »Toccata«,

wenigstens als des Vorspieles zum Drama, zu offenbaren; Toccaten für die Orgel existirten freilich schon seit geraumer Zeit.

Doch wir kehren zur Betrachtung der dramatischen Musik zurück; sie tritt im 17. Jahrhundert, namentlich in der zweiten Hälfte allmählich immer stärker in den Vordergrund und verdrängt die Kirchenmusik bei Künstler und Publikum aus der ihr bis dahin zu Theil gewordenen Gunst, und zwar nicht blos in Italien, sondern auch in Frankreich und zuletzt noch in Deutschland. Die Kirchenmusik, welche in Palästrina ihre höchsten Triumphe gefeiert hatte, entwickelte sich in Italien nach dem Tode ihres größten Meisters allerdings noch nach mancher Richtung hin und besonders nach Seiten des sinnlich-schönen Klanges, sie weist auch die hervorragendsten Namen unter den nachfolgenden Vertretern auf, aber ihre Blüthe war dahin, nie hat sie die Hoheit ihrer ersten Glanzzeit wieder erreicht. —

Mit dem Tode Monteverde's, der 1642 erfolgte, hatte die junge dramatische Muse den Verlust ihres ersten bedeutenden Führers zu beklagen; erst in Alessandro Scarlatti (1650—1725) erhielt sie einen eigentlichen Nachfolger für ihn. Inzwischen pflegten viele schon auf dem Gebiete der Kirchencomposition angesehene Tonsetzer die dramatische Musik, doch keiner von ihnen übte einen nennenswerthen Einfluß aus. Diese Aufgabe fiel, bis Scarlatti die Zügel der Regierung ergriff, seinem Lehrer Carissimi (etwa 1600—1650) zu, der aber merkwürdigerweise nie eine Oper geschrieben hat. Dieser Meister der kirchlichen Tonkunst erfand die „Kammercantate", eine Musikgattung, welche ihren Ursprung in dem Oratorium, wie es fast gleichzeitig mit dem weltlichen Drama etwa als eine geistliche Oper ins Leben trat, ihren Ausgangspunkt hatte. Den recitativischen Monodien dieser Kammercantate gab Carissimi eine mehr melodische und erweiterte Form und der instrumentalen Begleitung eine selbstständigere Aufgabe, als dies bisher in den dramatischen Compositionen der Fall war. Seine Verbesserungen nahmen die Opernconponisten mit Freuden als nachahmenswerth an, so daß Carissimi recht eigentlich dem gefeiertsten Meister der dramatischen Musik Italiens während der zweiten großen Hauptperiode (1600—1750) die Bahnen öffnete. Lehrer und Schüler bezeichnen in der Entwicklung der Oper entschieden zwei Licht- und Wendepunkte, den Ruhm bei der Menge trug freilich nur der letztere davon. Scarlatti

war der Gründer der neapolitanischen Schule, deren höchstes Ziel auf kirchlichem wie auf weltlichem Gebiete die Erreichung jenes vorerwähnten sinnlich-schönen Klanges war, der zwar bis zu einer gewissen Stufe hin einen Fortschritt, endlich aber einen Verfall der Kunst bezeichnete. Scarlatti wendete nun seine höchste Sorgfalt auf die Entwicklung des Melodischen in den Monodien; das Recitativ, wie das Arioso gestaltete er dementsprechend wohlgefälliger und soll auch die Form der Arie erfunden haben, obgleich darüber mehrfach Zweifel angeregt sind; er soll ferner zu jeder seiner Opern eine eigene Ouvertüre geschrieben haben, während man sonst dasselbe Stück vor den verschiedensten Opern zu spielen pflegte; endlich aber wird ihm unbestritten die Einführung der obligaten Instrumentalbegleitung beim Recitativ zugeschrieben. Durch eine große Zahl von Opern — es werden deren 109 genannt — hatte Scarlatti seinen Zeitgenossen und Nachfolgern lebendige Beispiele für seine Lehren hinterlassen.

Während hier in Italien die Pflege der musikalischen Seite der Oper und besonders des Sologesanges darin als die wichtigste Aufgabe galt, wandte man in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei der freilich zunächst nach italienischem Muster geschaffenen Oper größere Aufmerksamkeit auf die Chöre, die scenische Ausstattung, die Verbindung der Chöre und Tänze mit der Handlung. Lully war es besonders, welcher seine ganze Thätigkeit nach dieser Seite hin entfaltete und damit allerdings den Grund zu der nationalen französischen großen Oper legte, die aber doch für längere Zeit durch die Rauheit und Derbheit ihrer Musik von der viel einschmeichelnderen italienischen überflügelt und bei Seite geschoben wurde, bis der große deutsche Meister Gluck fast hundert Jahre später die Idee der großen Oper Lullys wieder aufnimmt, aber mit durchaus höheren geistigen Mitteln ausgerüstet diejenige Form schafft, welche der Idee auch wahres Leben zu verleihen im Stande war. Ehe uns die Bahn dieses leuchtenden Sternes am Horizonte der dramatischen Musik beschäftigen kann, müssen wir einen kurzen Blick auf die Pflege dieses Zweiges der Tonkunst in Deutschland während der Zeit *vor* Gluck thun. Da wir ja aber nicht eine eigentliche Geschichte der Musik, sondern nur die Kernpunkte ihrer Entwicklung geben wollen, so läßt sich der weitaus größere Theil der Vorzeit der Oper in Deutschland mit lakonischer Kürze abfertigen, indem

man berichtet: Von nationalen Regungen auf musikalisch-dramatischem Gebiete keine Spur, nur an einzelnen Fürstenhöfen werden von italienischen Sängern italienische Opern gesungen. Dies gilt bis zum Jahre 1678, wo eine jedenfalls intelligente und speculative kleine Gesellschaft in Hamburg auf den Gedanken kam, ein festes Theater für die Aufführung deutscher Opern zu gründen. Die dramatischen Werke mußten freilich erst geschaffen werden, aber mit der Nothwendigkeit fanden sich auch die Kräfte, wenn gleich ein großer Theil der neuen Schöpfungen zunächst schon durch ihre possirlichen Titel wenigstens bei den Nachgeborenen Verwunderung und stilles Lächeln verursachen müssen, wie z. B. die erste auf der neuen Bühne aufgeführte Oper: „Der geschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", oder die 1704 und 1705 aufgeführten Opern: „Der in Kronen erlangte Glückswechsel oder Almira, Königin von Castilien", oder endlich: „Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero", welche letzteren beiden Opern keinen geringeren Meister zu ihrem Urheber haben als unsern großen Oratoriencomponisten G. F. Händel. Freilich verdiente sich Händel, der damals zwanzig Jahre zählte, mit jenen in Hamburg aufgeführten Werken seine ersten Sporen; von dort erst ging er nach Italien, wo er sich als Tonsetzer italienischer Opern großen Ruhm erwarb und den Ruf nach Hannover und England erhielt. In England erst nach manchem Mißgeschicke widmet er sich ganz dem Oratorium, das ja bei ihm auch niemals den Charakter ächt dramatischer Musik verleugnet hat und für die späteren Schöpfer von Werken gleicher Gattung stets Muster und Vorbild gewesen ist. Mit Händel, der uns einen Augenblick länger gefesselt hielt, waren gleichzeitig Reinhard Keiser, Johann Mattheson und Georg Philipp Telemann für die Hamburger Bühne thätig. Der erste dieser drei Männer hat sich durch seine wirklich anmuthige, rhythmisch wie melodisch schon ziemlich entwickelte, ansprechende Musik das Prädikat eines Mozart der ersten Epoche der deutschen Oper erworben; Lindner, der Geschichtsschreiber dieser Epoche, hat ihn mit Recht so genannt.

Die Hamburger Opernbühne und unter den Componisten für sie besonders Reinhard Keiser sind für die nationale deutsche Oper von hervorragendstem Einflusse gewesen; sie bezeichnen die Morgenröthe der großen Zeit, die mit Gluck ihren Anfang nimmt und hinsichtlich der dramatischen Musik durch Richard Wagner bis auf un-

sere Tage dauert. Gluck hatte gleich Händel und später Mozart die hohe dramatische Schule in Italien durchgemacht; er hatte gelernt, gehört und gedacht und, was er in Italien, dann besonders in England bei Händel und in Frankreich von den Italienern und von Rameau's französischen Opern kennen gelernt, das hat er in Bezug auf seine Brauchbarkeit für eine Oper im deutschen Geiste geprüft und manches Gute, aber vieles Verwerfliche gefunden. So bildete Gluck die Idee der großen Oper in neuer Form aus und in einer Form, bei welcher ihm nur ideale Grundsätze maßgebend waren; er forderte als poetische Vorlage eine wirkliche Dichtung, die ihren Stoff dem erhabensten Ideenkreise entlehnt, eine Musik, welche den Text in Wort und Charakter treu ohne irgend welche Rücksicht auf Sängerwünsche wiedergiebt, eine Betheiligung des Orchesters nicht als eines nebenherlaufenden Begleiters, sondern als eines kräftig und selbstständig mit eingreifenden Factors. Auf französischem Boden in Paris und auf deutschem Boden in Wien besiegelte Gluck seine Lehren mit einer Reihe idealer Schöpfungen, von denen aber die „Iphigenie auf Tauris" für alle Zeiten das glänzendste Denkmal seines bewußten hohen Strebens bleiben wird. Mit diesem Werke hat deutsche Kunst über französische und italienische Kunst unter dem Jubel sogar der Besiegten den Preis davon getragen.

Glucks jüngerer Zeitgenosse, der geniale Mozart, vermochte sich nicht auf die ideale, classische Höhe emporzuschwingen, welche die dramatische Musik soeben eingenommen hatte, dagegen eröffnete er in anderer Weise der Tonkunst neue Bahnen, indem er den Stoff aus dem wirklichen Leben entlehnte, Menschen mit Fleisch und Blut auf die Bühne brachte, und durch die Darstellung ihrer Schwächen und Vorzüge der musikalischen Charakteristik des Seelenlebens ganz neue Aufgaben anwies. Dies ist die neue That Mozarts. Daß er den classischen Stil Glucks in den „schönen" verwandelte und in künstlerischer Hinsicht auch Manches weiterführte, war eine Folge dieser That; die Bedeutung des Textes war freilich dabei herabgesunken; der Mangel an werthvollem Libretto ist der einzige Makel der Mozart'schen Muse. —

Es dürfte des klaren Verständnisses halber an der Zeit sein, die Entwicklung der Instrumentalmusik von ihrem schon früher angedeuteten Beginne her zu verfolgen, da ja in ihrem späteren Ver-

laufe die Betrachtung der dramatischen Musik von der instrumentalen gar nicht zu trennen ist.

Die erste Spur einer Selbstständigkeit der Instrumentalmusik finden wir in Frankreich, wo sich Ludwig XIII. (1600—1643) unter dem Titel Vingt-quatre Violons du Roy eine Capelle von Streichinstrumenten, Violinen und Violen in verschiedener Größe, einrichtete; eine kleinere Zahl von Componisten schrieb für dieselbe Kammerstücke, die aber der davon erhaltenen Probe nach durchaus unbedeutenden Inhaltes waren. Die als Violinvirtuosen berühmten Italiener Corelli, Geminiani und Vivaldi, deren Blüthezeit in das Ende des 17. Jahrhunderts fällt, förderten die Instrumentalmusik sowohl durch die kunstvollere Behandlung der Instrumente, wie auch durch Composition von Violin-Solos, Trios, Quartetten und der sogenannten Concerti grossi, die in Deutschland und England namentlich vielfache Verbreitung fanden; ebenso ist der von Italien nach Deutschland verpflanzten Orgelvirtuosität ein wesentlicher Einfluß zuzuschreiben. Vor Allem ist es hier bekanntlich der große Meister des evangelischen Kirchengesanges Johann Sebastian Bach, der sowohl dem Clavierspiel eine neue Aera eröffnete, wie auch für das Orchester in verschiedener Weise thätig war. Sein Sohn Philipp Emanuel verließ den strengen Stil des Vaters, suchte diesem durch gefälligere Melodie, durch wirkliche Clavierpassagen das Starre und Feierliche des Orgelcharakters zu nehmen und schrieb Sonaten für Clavier und Symphonien für Orchester, welche in Form und Charakter die Grundlage der nachfolgenden Haydn'schen Epoche ausmachten. Haydn nennt sich selbst den Schüler Ph. Em. Bach's, obgleich er nie seinen Unterricht genossen; er that es, weil er aus den Werken Bach's gelernt und diese als Muster für seine ersten Schöpfungen genommen hatte. Durch Pflege des Streichquartettes, durch die Behandlung der einzelnen Instrumente dabei als selbstständiger Theilhaber hatte Haydn die Bedeutung einer Streichmusik erst in das rechte Licht gestellt; er machte fernerhin das Streichquartett zum wichtigsten und hervorragendsten Factor des Orchesters, dem die Blasinstrumente nur zur Unterstützung beigeordnet sind. In solchem Sinne sind die Symphonien Haydn's gesetzt, die aber nach Form und Inhalt einen bedeutenden Fortschritt gegen Ph. Em. Bach's gleichartige Schöpfungen bezeichnen. Daß Mozart, der geniale Operncomponist auch Clavier und Orchester eigenartig behan-

deln würde, ist aus seiner Bedeutung als Clavierspieler einerseits, andererseits aus der Art, wie er das Orchester in seinen Opern charakteristisch verwendet, leicht zu schließen. Er erweitert die technischen Aufgaben wie die Form für's Clavier und das Orchester, ohne indeß der Hauptsache nach den Grundsatz Haydn's bezüglich des Verhältnisses zwischen Streichquartett und Blasinstrumenten aufzugeben. Dagegen ragt der Inhalt wenigstens seiner größeren Symphonien über den der Haydn'schen bedeutend hervor, so daß man mit Recht den Charakter der „Jupiter-Symphonie" Mozart's als einen Uebergang zu dem Geiste des größten Meisters der Instrumentalmusik, Beethoven's, bezeichnen darf.

Beethoven war bei der Schöpfung seiner Werke von den höchsten Ideen erfüllt, welche Menschengeist und Menschenbrust bewegen können; fand er die Mittel der Darstellung nicht in dem, was bereits vorhanden war, so mußte er sie sich schaffen. Er that es. Sein Orchester ist nicht mehr ein von einigen Holzblasinstrumenten unterstütztes Streichquartett, dem auch wohl schüchtern noch ein Horn hinzutritt, er schafft sich ein in allen Theilen gleichberechtigtes Orchester, in welchem Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente je einen Körper bilden, der als selbstständiges Organ arbeitet, ohne aber darum die freie Bewegung wieder eines einzelnen Instrumentes zu behindern; allein den Blechinstrumenten hat Beethoven ein bescheideneres Auftreten geboten. Auf diesem Felde blieb den Späteren noch der weitere Ausbau vorenthalten. Bezüglich der Größe seiner Instrumentalwerke, seiner Symphonien und Ouvertüren, die allgemein bekannt sind, noch ein Urtheil abgeben zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen. Nach idealer Seite hin war der Nachwelt nichts mehr zu thun übrig, und was Schubert, Mendelssohn und Schumann in Bezug auf die Erweiterung der Form und der Aufgaben des Orchesters hinsichtlich der Blechinstrumente auch Rühmenswerthes geleistet haben, über Beethovens Größe sind sie nicht hinausgegangen. Originelles durch Aufgeben der traditionellen Form der Symphonie hat Franz Liszt in seinen hochinteressanten „Symphonischen Dichtungen" gegeben. Was alle die zuletzt genannten Meister nach Mozart für die Entwicklung des Clavierspieles und der Claviercomposition geleistet, hielt mit ihren idealen Bestrebungen gleichen Schritt. Besonders neben dem größten Meister des Clavierspieles Liszt ist der geniale Chopin her-

auszuheben, der, allerdings in seinem poetisch-phantastischen Charakter Robert Schumann nahe verwandt, doch eine eigene Ideenwelt für sich vertritt und darum auch mit allen übrigen Claviercomponisten kaum etwas mehr gemeinsam besitzt, als das ganz allgemeine technische Material, aus welchem er wieder seine eigenartige Technik gebildet hat. Dem zarten Chopin steht Liszt, der das Clavier zu einem Orchester umgeschaffen, wie ein Gigant gegenüber; jeder von ihnen aber ist ein ganzer Künstler, ein ganzer Meister, jeder für sich füllt eine Welt aus.

Die außerordentlichen und raschen Fortschritte, welche die Instrumentalmusik seit dem Beginne der neueren Periode der Entwicklung der Tonkunst, also seit 1750 gemacht, mußten natürlich auch die technisch-musikalische Seite des Musikdramas wesentlich fördern, während andererseits wieder das Streben nach Charakteristik in der dramatischen Musik einen nachhaltigen Einfluß auf die Erweiterung der Ausdrucksmittel in der reinen Instrumentalmusik ausübte. Beethoven namentlich zeigte in seiner freilich einzigen Oper „Fidelio" zuerst den erweiterten Apparat des Orchesters; von ihm lernten die zeitgenössischen und nachfolgenden dramatischen Componisten mehr oder weniger. Die Pfleger der „großen" oder „heroischen" Oper; wie Cherubini, Spontini, Meyerbeer oder wie die Franzosen Auber, Halevy u. A. haben den Stil dieses Genres erhalten und in einer oder der anderen Weise Aenderungen versucht, besonders hat Meyerbeer durch wirkungsvollere Stoffe der Gattung eine größere Bedeutung zu geben versucht, doch haben alle diese hervorragenden Künstler einen eigentlichen Fortschritt der dramatischen Muse herbeizuführen nicht vermocht, noch weniger aber die principiellen und nationalen Errungenschaften eines Gluck oder eines Mozart zu überflügeln. Die Lösung dieser schwierigen, ja gewaltigen Aufgabe anzubahnen unternahm Weber, Richard Wagner hat sie vollendet. Beide sind neben Gluck und Mozart die glänzendsten Gestirne am Horizonte der dramatischen Musik und bezeichnen speciell für die Entwicklung der national-deutschen dramatischen Musik zwei hervorragende Wendepunkte. Weber verstand es die Musik ganz den italienischen Einflüssen zu entreißen, denen sie in Mozarts Opern, wohl mit einziger Ausnahme der „Zauberflöte", noch immer unterworfen war; er wandte seine höchste Aufmerksamkeit der Ausbildung und der Schöngestaltung der Me-

lodie zu; durch die Art seiner Stoffe veranlaßt, gab er der Melodie einen eigenthümlichen poetischen romantischen Hauch, der sofort den Hörer fesselte. Durch den häufigeren und charakteristischen Gebrauch einer größeren Zahl von Blasinstrumenten erhielt auch das Orchester in Webers Musikdramen einen neuen, durchaus eigenartigen, aber den romantischen Stoffen ganz entsprechenden Charakter. Poetische Empfindung und gesunde Natürlichkeit sind die beiden hervorstechendsten Züge Weber'scher dramatischer Musik, Eigenschaften, die selbst ein so gewaltig eingreifender Reformator wie Richard Wagner als eine Grundlage für weitere Entwicklung annehmen konnte, wenn er sie auch auf Grund seiner tiefen Forschungen in neuer Form zum Ausdruck brachte. Bedarf es nun hier noch der Wiederholung der Großthaten unseres noch unter uns weilenden Meisters Richard Wagner, die ja unendlich oft in seinen Werken an uns vorüberziehen? Bedarf es der Aufzählung der Allen bekannten Schriften, durch welche Wagner das lebendigste Zeugniß ablegt, wie tief er in das Wesen dramatischer Kunst eingedrungen ist und wie wahr und tief er als Dichtercomponist dasselbe erfaßt und zu lebendigem Ausdruck gebracht hat? Die Geschichte wird und muß in Richard Wagner den Reformator der dramatischen Musik anerkennen, der die Ideen eines Gluck in wirklich deutschem und künstlerischem Sinne ausbeutete und in glänzender Gestalt lebendig vorführte; sie muß ihm den Ruhm lassen, daß er nicht allein der Erste gewesen, der die Aufgaben des dramatischen Componisten mit solcher Schärfe und Klarheit dargelegt und nach allen Seiten hin so hell beleuchtet hat, daß er ferner nicht allein großartige Werke zur Verkörperung und zu lebendigem Beweise seiner neugewonnenen Ideen geschaffen hat, sondern daß auch alle Zeitgenossen, welche dramatische Musik schreiben, sich den Einflüssen seiner Reformen nicht entziehen können, es sei denn, daß sie auf die Lebensfähigkeit ihrer Werke verzichten.

Mit der Erwähnung Wagners in seiner entscheidenden Bedeutung für die Neugestaltung des Musikdramas haben wir das letzte Ziel unserer Aufgabe erreicht. Wir haben bei dem Gange durch das Gebiet der Entwicklung der Tonkunst jedesmal einen Moment an der Stelle verweilt, wo ein für die Kunst förderndes Ereigniß zu melden war; nicht immer glich diese Stelle einem Lichtpunkte, stets aber bezeichnete sie einen Wendepunkt für das

Werden und Besserwerden der Tonkunst. Bis auf unsere Tage hin konnten wir, wenigstens auf dramatischem Felde, ein Werden zum Guten hin, also eine Förderung der Kunst, nachweisen. So lange aber die Kunst noch die Mittel zu eigener Hebung und Verbesserung findet, steigt sie aufwärts in ihrer Entwicklung. Haben diejenigen, welche von dem Verfalle der musikalischen Kunst sprechen, diesen Satz und die ihn historisch begründenden Thatsachen erwogen?

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

# Sammlung musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
" 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.
" 8. **Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von Ludwig Meinardus.
" 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
" 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.
" 11. **Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik.** Von Julius Alsleben.
" 12. **Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine.** Von H. Kretzschmar.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ.

**Dieselben: Bandausgabe** (Nr. 1—12). Gr. 8. Brosch. 9 ℳ. Eleg. geb. 10 ℳ zu Festgeschenken für Musiker und Musikliebhaber empfohlen.

---

Durch die Betheiligung der bedeutendsten Schriftsteller und Historiker ist es möglich geworden, daß die mannichfaltigsten Stoffe zur Besprechung gelangen und daß die einzelnen Vorträge, verfaßt in der Form anziehender Unterhaltung, wenn auch auf wissenschaftlicher Grundlage ruhend, sachlich belehrend und geistig belebend wirken können.

Das Bestreben der Redaction wird darauf gerichtet sein, unter möglichst sorgfältiger Auswahl der zur Aufnahme gelangenden Aufsätze und Abhandlungen sowohl eine immer gründlichere Kenntniß unserer großen musikalischen Meisterwerke aus alter und neuer Zeit zu verbreiten, als auch ein richtiges und gediegenes musikalisches Urtheil in immer weiteren Kreisen zu fördern.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Concerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subscription auf die erste und folgende Serie, sowie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Mus 82.

# Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 12.

## Chorgesang,

Sängerchöre und Chorvereine

von

H. Kretzschmar.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

A. Schill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

# Chorgesang,

## Sängerchöre und Chorvereine

von

**Hermann Kretzschmar.**

# 12.

# Chorgeſang, Sängerchöre und Chorvereine.

Von

Hermann Kretzſchmar.

Wenn die Muſik ſehr oft als eine Modekunſt bezeichnet wird, ſo haben die Muſiker keinen Grund auf dieſen Titel ſtolz zu ſein, denn er enthält nur einen Theil Wahrheit, aber einen ſtarken Beiſatz von Unbilde. Es muß zugeſtanden werden, daß ein Theil der Begeiſterung, welche muſikaliſchen Productionen im Saale und im Salon gezollt zu werden pflegt, auf Täuſchung beruht, und daß viel von der Zeit und Mühe, die auf muſikaliſche Uebungen gewendet wird, beſſere Früchte für Geiſt und Herz reifen könnte, wenn ſie anderen Disciplinen geſchenkt würde — aber trotz alledem iſt es nicht eine bloße Laune der Mode, wenn die Muſik heute unter den Künſten die reichſte Gunſt genießt, ſondern ſie hat ſich dieſes Vorzugs von jeher erfreut und immer nur vorübergehend den erſten Platz im Herzen der Menſchheit an die Dichtkunſt oder die Malerei abgetreten. Dieſes Glück verdankt ſie ihrem zugänglichen Weſen und dem Umſtande, daß der Zug zur Kunſt, welcher allen edleren Naturen eigen iſt, auf muſikaliſchem Wege am leichteſten befriedigt werden kann. Jeder Menſch ſollte ein Dichter ſein, jeder Menſch kann ein Stück Muſiker werden! Wer mit dem Pinſel, dem Meißel, dem Winkelmaaße auch nur eine fertige Kleinigkeit leiſten will, dem koſtet dieſer Genuß

redlich Zeit und Mühe. Aber Jedermann kann ganz nebenher so viel singen lernen um in die großen Gedanken unserer musikalischen Genies mit einzustimmen und wenigstens einen Hauch von ihrem Seelenschlag in der eignen Brust zu spüren.

Deshalb waren die Schranken, welche die Profanen von den Eingeweihten scheiden, im Bereiche der Musik nie so streng geschlossen wie um die anderen Künste. Im Gegentheil hat das Laienthum zur Entwicklung der Tonkunst immer in Beziehungen gestanden und dieselbe oftmals entscheidend beeinflußt. In den Erziehungs- und Schuljahren des frühen Mittelalters reichte es der Musik über die Gitter des Internats hinüber die verbotenen Früchte, welche dieselbe einer gutgemeinten aber tödtlichen Beschränktheit entlockten. Ihm verdanken wir die Erhaltung der instrumentalen und weltlichen Musik und bis in die Gegenwart hinein mannichfache wesentliche Bereicherungen. Niemals hat sich das Volk der Musik gegenüber das Recht nehmen lassen mitzuthun; entwich ihm die Kunst zuweilen auf subtilere Pfade, so war es bei der ersten besten Gelegenheit wieder zum Eingreifen bereit: corrigirend, wegweisend und beschenkend.

Insbesondere hat sich die Menge der Musikliebhaber von jeher mit Vorliebe beim Chorgesange betheiligt. Mit ihm hat die Musik immer und am ehesten den letzten Zweck aller Kunst zu verwirklichen gewußt: das geistige Leben des Volkes zu durchdringen und zu veredeln. Der Chorgesang ist nicht auf kunstgeübte und hochgebildete Nationen und Individuen beschränkt: auch bei wilden Völkern finden wir ihn in roher Form und es scheint als gäbe es keine Menschen, die unmusikalisch genug sind um vor jeder Anwandlung zum Chorsingen sicher zu sein. In den begeisterten Tagen, da über unsere Plätze die „Wacht am Rhein" erschallte, mischte mancher Mann seine Stimme mit darein, der selten daran gedacht, daß er eine habe. Die Anecdote von der Universalmelodie des alten Dessauer beweist uns, daß es Fälle gebe, in denen das Mitsingen unvermeidlich wird. Diese große Macht des Chorgesanges beruht darauf, daß er diejenige Form ist, in welcher die vielzählige Menge der beherrschenden Empfindung gleichzeitig einen kunstgerechten Ausdruck geben kann. Das Sprichwort „Getheilte Freud' ist doppelte Freud', getheiltes Leid ist halbes Leid" hat zu jeder Zeit seine Richtigkeit, seine Wahrheit gilt aber zehnfach für Seelen, die im Schwunge

sind. Deshalb ist der Chorgesang auch einer der ältesten Kunstzweige und ist von Alters her als eins der wichtigsten Objecte nicht blos der musikalischen, sondern der gesammten Erziehung behandelt und in den Dienst fast aller großen Ideen gestellt worden, welche die Zeiten der Reihe nach bewegt haben.

Bei den Griechen sehen wir bereits einen Anfang dazu gemacht, den Chorgesang als eine Sache, die ihre besondere Uebung und Pflege verlangt, ein für allemal an eine bestimmte Classe von Leuten zu übertragen. Denn die Choreuten, diejenigen Bürger, welche sich der Dichter und Dramaturg zur Ausführung seiner Chöre auswählte, mußten ihm ein halbes Jahr lang zur Verfügung sein. Es ist bekannt, wie die ganze Tragödie der Griechen sich aus Chorgesängen entwickelte, und es ist anzunehmen, daß es eine Zeit gab wo Musik und Gesang das öffentliche Leben der Griechen beherrschte und keine gemeinsame Handlung ihrer entbehrte im Gegensatz zu der Sitte der Römer, welche der Kunst der Töne jederzeit kühl gegenüberstanden und sie für eine Sache der Freigelassenen und Sklaven hielten und sich von diesem Brauche auch nicht durch kaiserliche Muster abbringen ließen. Man gestattete dem tollen Nero seine 500 Köpfe Sänger- und Musikpersonal und seine eignen Virtuositätsübungen: aber im Volke blieb der Boden hart, wie er war.

Uebrigens aber ist uns von der musikalischen Einrichtung des Chorgesanges auch bei den Griechen zu wenig bekannt.

Viel mehr berühren die Nachrichten, welche über den Chorgesang der Hebräer vorliegen, die eigentliche Sache. Bezieht sich auch der größere Theil derselben auf Schilderung von Aeußerlichkeiten, so entrollen diese doch ein lebhaftes Bild der glänzenden Herrschaft, welche die Musik über das öffentliche und innere Leben jenes Volkes gewonnen hatte. Wüßten wir von der hebräischen Musik so genau ob und wieweit sie überhaupt Musik war, als wir darüber unterrichtet sind wie sie im Volke verbreitet und beliebt war, wir müßten den alten Hebräern den Ruhm zuerkennen des musikalischsten Volkes, das die Erde je getragen hat. Keins der gepriesensten Musikländer, nicht das Italien der vergangenen Jahrhunderte, nicht das Böhmen früherer Jahrzehnte, nicht das Deutschland von heute zeigt die Tonkunst in einer so allgemeinen Blüthe durch alle Schichten des Volkes wie jenes alte Judäa. Die Musik war jedem Manne geläufig wie bei uns Lesen und Schreiben, die Frauen

spielten Instrumente und die großen Feste und Freudentage waren durch die Leistungen eines „Damenorchesters“ — wie wir heute sagen würden — ausgezeichnet. „Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Trommel in ihre Hand und alle die Weiber gingen aus ihr nach mit Trommeln und mit Reigen.“ So zog auch Jephta's Tochter ihrem siegreichen Vater entgegen mit Trommeln und mit Reigen. Als Saul und David aus der Philisterschlacht heimkehrten, „da waren die Weiber aus allen Städten Israels gegangen mit Gesang und Reigen dem Könige Saul entgegen mit Pauken, mit Freude und mit Geigen und die Weiber sangen gegeneinander und spielten und sprachen: Saul hat tausend geschlagen, David aber zehen tausend“. Von den Wiedergekehrten aus Babel wird gesagt, daß sie ohne die Knechte und Mägde mit sich brachten „Sänger und Sängerinnen an der Zahl 245. Die Sänger gingen vorher, danach auch die Spielleute unter den Mägden, die da paukten.“

Das Ansehen dieser Sing- und Spielkunst stieg aufs höchste zu den Zeiten Davids, eines Fürsten der in der Musik selbst Meister war, der neue Melodien und Instrumente ersann und vom Throne aus noch mehr an der Kunst hing, die schon seine ganze Lust gewesen war, als er noch hinter seines Vaters Heerde herging. Seine Regierung ist für die Geschichte des Chorgesanges dadurch besonders wichtig, daß er einen besonderen Sängerstand schuf. Dem Stamme Levi, welcher sich von Alters her durch musikalische Begabung ausgezeichnet hatte und außerdem beim Dienste der Bundeslade in hervorragender Weise beschäftigt gewesen war, übertrug David ein für allemal den musikalischen Theil des Tempel- und Opferdienstes. Die im Alter von 20 bis 50 Jahren stehenden Leviten waren die gebornen amtlichen Sänger. Sie wurden in 24 Abtheilungen geschieden, deren jede ihren Musikdirector und jede ihren Wohnsitz für sich hatte. Letzteren verließen sie in corpore und zogen hinauf gen Jerusalem, wenn die Dienstwoche an sie kam. Die Leviten hatten ihre Amtstracht, bezogen bestimmte Zehnten und ihre Ordnung enthielt bis auf die geringsten Kleinigkeiten genaue Angaben. Nur an den drei Hauptfesten war der ganze Levitenchor zusammen in Jerusalem: wir lesen, daß er bei solchen Gelegenheiten zu Davids Zeiten 4000 Mitglieder zählte. Neben den Leviten betheiligte sich aber auch das Volk am musikalischen Theile des Gottesdienstes: Die sangeskundigen Männer aus nichtlevitischem Stamme, die Frauen

und Knaben standen im Vorhofe und verstärkten von da aus das Getöne, welches von der Levitenbühne ausging. An eine solche Betheiligung der Laienmasse muß man denken, wenn man in der Angabe, daß Salomo für den Dienst im neuen Tempel 40,000 Harfen und 200,000 silberne Trompeten habe fertigen lassen, etwas Glaubhaftes finden will.

Es muß den Hebräern nachgerühmt werden, daß sie diesem Ueberfluß an äußeren Mitteln ein künstlerisches Moment abzugewinnen wußten, welches für den Chorgesang sehr belebend wirkt. Das Princip der Antiphonie, der Wechselrede ist von ihnen eingeführt worden: auf ihren Vorgang sind die Chordialoge zurückzuleiten, in denen Masse zu Masse spricht. Schon bei ihnen tönten Weisen herüber und hinüber, dem einzelnen Vorsänger antwortete die Menge, die Frauen und Männer lösten sich ab, Chöre trennten und einten sich. Der Wechselgesang entsprach dem antithetischen Charakter der hebräischen Poesie im Allgemeinen: er blieb, wie aus einem oben gegebenen Beispiele ersichtlich, deshalb auch nicht auf den Vortrag der Psalmen beschränkt und er überdauerte die Zeit des hebräischen Staates und die Herrlichkeit des Jerusalemer Tempeldienstes. Wenn fern von der Heimath die Mitglieder versprengter Secten ihr gewohntes Liebesmahl feierten, so schlossen sie dies nach Väterbrauch mit einer musikalischen Ovation. Die Anwesenden stellten sich im Speisezimmer zu zwei Chören zusammen: in dem einen die Männer, in dem andern die Frauen. Jeder wählte einen Vorsänger und dann stimmen sie bald im ganzen Chor, bald in harmonischen Wechselgesängen ihre Hymnen an, die in immer neuen Formen den alten Jehovah preisen. *)„Und wenn nun jeder der beiden Chöre seinen freudigen Empfindungen allein und für sich genug gethan, so vermischen sie sich zu einem einzigen Chor als Nachahmung jenes am rothen Meer versammelten Volkes, wo sowohl Frauen als Männer von gemeinsamer Begeisterung ergriffen ihrem Gott und Retter in einem Chore dankten, indem Moses den Gesang der Männer, den der Frauen Mirjam leitete."

Die Traditionen des alten hebräischen Chorgesanges machten sich auch in der neuen christlichen Kirche geltend. Freilich für den Anfang war keine Gelegenheit zu Levitenchören und zum pompösen

*) Schelble, Die Sixtinische Capelle. S. 15.

Gemeindegesang. Das junge Christenthum war der Kunst ein harter Herr, so lange es um das eigne, nackte Leben ringen mußte. Auch als die Zeit der Verfolgungen und der Heimlichkeit überstanden war, galt die Musik officiell immer noch für abgeschafft. Man muß nicht nothwendigerweise deswegen die Kirchenherren Barbaren schelten, wie dies meist geschieht, in diesem und in andern Fällen; ihre Abweisung der Musik beruhte gewiß zum Theil auch auf der musikalischen Unbrauchbarkeit der afrikanischen und andrer Heidenchristen, für welche griechischer oder auch nur hebräischer Kunstgesang so unerreichbar war, wie vielleicht für heutige Nubier und Eskimo's die Mitgliedschaft in einer großstädtischen Singakademie. Privatim wurde aber doch gesungen und war auch in der schwersten Zeit gesungen worden und auch die Kirche mußte der Musik wieder den Eintritt verstatten: Schritt für Schritt. Zuerst wurde dem Gemeindechor ein kurzes Schlußwort preisgegeben: ein Amen, ein Kyrie, daraus wurde ein Responsorium, von diesem war die Antiphonie nicht weit, und so kam es zu selbstständigen Stücken für den Chor der Gemeinde. Im vierten Jahrhundert bildete der Chorgesang sogar das wichtigste Propagandamittel zwischen Arianern und Orthodoxen. Die Arianer hatten mit dem Hymnengesang sich großen Anhang erworben. Um ihnen Widerpart zu halten errichtete Ephraim von Edessa im Jahre 330 Jungfrauenchöre, die von ihm selbst eingeübt wurden und der orthodoxen Lehre am Orte auch wirklich die Uebermacht ersangen. In Constantinopel veranstalteten die Arianer Processionen, deren Hauptanziehungskraft durch die Ausführung von Wechselchören gebildet wurde. Diese zogen das Publicum aus der Stadt, die den Arianern verboten war, in solcher Menge hinaus, daß die Orthodoxen sich genöthigt sahen zu dem gleichen Mittel zu greifen und nun ähnliche Processionen in der Stadt einrichteten. War nun der Gesang bei diesen Sängerkriegen auch nur das Mittel und nicht der Zweck, so hatten sie doch für ihn die gute Folge, daß er in seiner Wichtigkeit für den Cultus wieder erkannt und fortan mit großer Aufmerksamkeit behandelt wurde. Namentlich die neu entstandenen Klöster machten es sich zur Aufgabe durch den Gesang christlichen Sinn ins Volksleben zu bringen. Die Schulen lehrten wieder das Psalmensingen und bald gab es wieder Gegenden, in denen die Psalmen in Jedermanns Munde und auf dem Felde, in der Werkstätte, im Palast und in der Hütte zu hören waren.

Es konnte nicht fehlen, daß mit dieser äußerlichen Restaurirung der Gesang auch innerlich profitirte und eine Umgestaltung erfuhr. In der ersten Zeit seiner Neuzulassung war er so sehr bloße Declamation gewesen, daß man der eigentlichen Tonzeichen ganz entbehren konnte. Er hatte nach hebräischem Stile Rhythmus, aber keine eigentlichen Töne. In den erhitzten Tagen des Streites, wo alle Vortheile zu gelten pflegen, hatten aber die Arianer zuerst nach den Reizen der verrufenen Scolien und sonstiger lustiger Griechenlieder geblickt und das diesen eigenthümliche und der offiziellen Kirchenmusik fehlende Element: des klaren und geordneten Klanges sich zu eigen gemacht. Nach den großen Wirkungen, die dasselbe gehabt, mußte es jetzt auch in der Kirche belassen werden. Hatte man bisher die Schlüsse der Zeilen der Klarheit und Verständlichkeit halber — etwa um den Chor auf seinen Eintritt aufmerksam zu machen — schon immer ausgezeichnet, so war dies doch nur so geschehen, daß man im Tone lauter wurde und mit der Stimme eine primitive Biegung nach oben oder unten ausführte. Nun trat aber an die Stelle einer solchen wüsten Modulation ein Melisma mit einer bestimmten Anzahl klar von einander unterschiednen Töne. Dieses melisma soll zuerst beim „Hallelujah" aufgetaucht sein, jedenfalls erhielt es an dieser Stelle einen besondren Namen: jubilus oder neuma. Das Neuma zog aber bald die ganze Musik hinter sich her und ihm verdanken wir es, daß sie überhaupt wieder in die Reihe der Dinge aufgenommen wurde, mit denen sich ein Cleriker und ein guter Christ im Allgemeinen beschäftigen durfte ohne seiner Würde etwas zu vergeben. Das Neuma rückte vom Schlusse der Zeilen und Sätze zunächst nach andren Punkten, die der Sinn auszeichnete: nach Mitte und Anfang. Dann nahm es aber auch das dazwischen liegende Terrain mit, der ganze Satz wurde nun wieder melodisch und musikalisch, und Singen und laut Lesen für ein und dasselbe zu halten, ging nicht mehr an. Damit war aber auch die Ausführung des Gesanges eine viel schwierigere geworden: an die Stelle des stumpfen Winkels war eine ausgestaltete Figur mit bestimmten Gliederverhältnissen getreten. Nach der alten Art der Schlüsse, wo es beim Herauf- oder Herunter des Tones auf ein Mehr oder Weniger nicht ankam, konnte jeder mitthun; die neumae dagegen brauchten Genauigkeit und Vorbereitung. So traten an die Stelle der Lectoren die Psaltodoi als liturgische Führer; da aber in die Gemeindesätzchen

das Neumatisiren sich auch übertrug, mußte eine weitere Maßregel getroffen werden. Die Menge war den zierlichen Tonfiguren zunächst nicht gewachsen: man verwies sie wieder auf die kürzesten Aufgaben: dreihundert und mehremale das Kyrie in einem Gottesdienste, etliche Amen und Responsе von wenig Tönen; für die längeren Sätze aber ließ man sie durch einen Ausschuß repräsentiren, dessen Mitglieder in der neuen Musik specielle Uebung zu erwerben hatten. Damit waren die offiziellen Sängerchöre wieder entstanden. Zunächst in den größten Städten und Hauptsitzen der alten Cultur zu Hause, mehrten sie sich mehr und mehr, und Cantorat und Sängerschaft bildeten allmählich einen nothwendigen Bestandtheil des Personals jedweder Kirche.

In Rom scheinen bereits im vierten Jahrhundert eigene Chöre für den Kirchendienst gebildet worden zu sein. Von zwei verschiedenen Päpsten wird berichtet, daß sie „Sängerschulen" gegründet und die Waisenknaben haben ausbilden lassen. Wenn dies der Fall war, so hatte Rom mit diesen Einrichtungen vor anderen Städten ähnlicher Art noch nichts voraus. Aber es wurde der unbestrittene Vorort der kirchlichen Musik und damit in der Zeit, wo die weltliche nicht gezählt wurde, der musikalischen Kunst überhaupt an dem Tage an welchem Gregor der Große ein neues Colleg von sieben Clerikern für den kirchlichen Gesangdienst errichtete, die heute noch bestehende päpstliche oder Sixtinische Capelle.

Dem großen Gregor schrieb die frühere Musikgeschichte unter seinen vielen Verdiensten um die Tonkunst auch etliche zu, die gestrichen werden können, weil sie entweder nicht von so großer Wichtigkeit sind oder weil sie weder ihm noch auch nur seiner Zeit angehören. Unter die erste Classe gehört die Einführung der sogenannten Plagaltonarten, die wenn man sie von der gebräuchlichen empathischen Darstellung befreit, in weiter nichts besteht als in einer neuen Aufstellung der Leitertöne von der Quinte bis zu deren Octave im Gegensatz zu der authentischen Disposition, welche das Scalenmaterial vom Grundton bis zu dessen Octave rangirt. Wenn ich die Leiter c d e f g a h $\bar{c}$ authentisch nenne, so ist die *plagale* dazu g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$. Das heißt auf neue Musik angewendet: Von zwei Melodien. welche in derselben Tonart stehen, heißt die authentisch, welche zwischen Grundton und dessen Octave gehalten ist, und

diejenige plagal, welche sich zwischen der Quinte und deren Octave bewegt. In den Schubert'schen Müllerliedern z. B. kann man danach „Ich hör' ein Bächlein rauschen" als authentische F dur-Melodie, „War es also gemeint" als plagale bezeichnen.

Unter die zweite Classe der Gregorianischen Verdienste gehört die Verwendung der lateinischen Buchstaben zur Tonbezeichnung. Sie fällt in eine viel spätere Zeit.

In der Reihe der Männer, welche sich durch kleine Handwerkspräsente um die Musik verdient gemacht haben, hat Gregor wenig zu bedeuten. Er war ein Reformator im Großen, einer von den bedeutenden Geistern, welche zuweilen der Tonkunst ein Halt gebieten und sie in eine neue Richtung zwingen. Wo die Musik mit dem Worte in Verbindung lebt, scheint ihr eine gewisse Neigung zu Ausschreitungen eigen, welche ihre eigne und die Würde der Sache, der sie dienen soll, in Gefahr bringt. Die Kirche hat aus diesem Grunde nie darüber recht einig werden können, ob sie die Musik zulassen oder ausschließen soll: keine Zeit hat es gegeben, wo ihr nicht in einzelnen Sprengeln feindliche Gesinnung gezeigt wurde: einer der bekanntesten Momente, wo sie von allgemeinen Maßregeln bedroht wurde, war jener, in welchem Palestrina sie rettete.

Eine ähnliche Periode, in welcher die Musik eben wieder im Begriffe stand zum Schaden der Kirche über ihre Grenzen hinauszugehen, war es auch, in welcher Gregor der Große den päpstlichen Stuhl bestieg. Der kaum erst zugelassene Hymnengesang hatte sich von dem Mailand des Ambrosius aus zu einer Ueppigkeit entwickelt, die seinem Zwecke nicht mehr entsprach. In seine Melodik war ein Ueberschuß von zierlichen selbstgefälligen Spielereien, von reizenden chromatischen Wendungen gekommen, der auf die Kinder jener Zeit vielleicht entnervender wirkte als auf die Opernroués der uns vorangegangenen Generation das verrufene Coloraturgeklingel leichtsinniger Maestri aus dem Lande, wo die Citronen blühen. Der heilige Ort war nahe daran zum Schauplatz musikalischer Virtuosenstückchen zu werden und die Kirchen suchten es in der Erfindung und dem Auftrage solches musikalischen Putzes einander zuvorzuthun.

Diesem Unfuge machte nun Gregor damit ein Ende, daß er ein für allemal bestimmte *was* und *wie* in den Kirchen gesungen werden sollte. Sein Protest galt der Sinnlichkeit, die sich inner-

halb des Ambrosianischen Stiles entwickelt hatte, und er traf hauptsächlich die rhythmischen Freiheiten, durch welche sich der Gesang vom Texte zu weit entfernt hatte. Hatte jener Stil die Stimmung des Hymnus in erster Linie berücksichtigt, so stellte Gregor nun wieder das Wort in den Vordergrund und ersetzte die selbstherrlichen Lieder durch sinnvolle Recitative. Die so revidirten Gesänge wurden in einem Antiphonar niedergelegt, welches sich von Rom aus über die ganze abendländische Kirche verbreitete und als Autoritätsbuch behandelt wurde. Da aber die damalige Tonschrift — die Neumennotation — Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung des Geschriebenen immer zuließ, war es von großer Wichtigkeit neben dem Buche ein Organ zu besitzen, von welchem man sich einer authentischen Interpretation des Antiphonars versichert halten konnte. Dieses Organ schuf Gregor in seiner Sängercapelle als Abschluß und zur Sicherung seines liturgischen Reformwerkes. Aus der Aufmerksamkeit und der Theilnahme, welche Gregor dem neuen Institute widmete, geht hervor, welche Bedeutung er dieser seiner eigensten Schöpfung beimaß. Noch in später Zeit, lange Jahrhunderte nach Gregors Tode, wurde in Rom das Ruhebett gezeigt, auf welchem der große Papst dem Unterricht der Sängerknaben beigewohnt und auch die Ruthe, mit welcher er die Lässigen und Ungeschickten persönlich gezüchtigt hatte. Das Institut wurde freigebig ausgestattet und seine Zukunft und materielle Unabhängigkeit für alle Zeiten durch Uebertragung bedeutender Liegenschaften gesichert. Die Mitglieder des Collegs gehörten zum päpstlichen Haushalte und nahmen in der clerikalen Rangordnung angesehene Stellungen ein. Gregor sorgte auch für die nöthigen Ergänzungen innerhalb des Collegs, indem er mit demselben eine Sängerschule verband, in welcher musikalisch begabte Knaben zu Clerikern erzogen wurden. Die Befähigtesten unter ihnen wurden Aspiranten des Collegs und rückten bei einer etwaigen Vacanz ein; andere traten aus der Schule in den Dienst städtischer Kirchen: alle aber nahmen während der Zeit ihrer Ausbildung mit an den Officien der Kapelle Theil und verstärkten den Chor der Mitglieder in der Octave.

Die Siebenzahl der eigentlichen Sänger hatte ihre nächsten Beziehungen zu den sieben Hügeln auf denen Rom lag, und zu anderen mystischen Dingen. Sie war aber auch aus musikalischen Gründen annehmbar und vollständig ausreichend. Denn der Chor jener Zeit

war ein Unisono-Gesang, und wenn einige gebildete Sänger sich zu einem Unisono vereinigen, so giebt dies unter Umständen einen mächtigen Klang, wie jeder Opernbesucher an dem Beispiele der drei Meyerbeer'schen Wiedertäufer sich überzeugen kann. Die Mitglieder der päpstlichen Capelle waren aber bereits in den frühen Zeiten des beginnenden 7. Jahrhunderts ausgebildete Sänger und Sangeskünstler, die nicht blos, von dem Knabenchor noch unterstützt, einen mächtigen Chorton entfalten konnten, wenn es an hohen Festtagen dem Sanctus, dem Halleluja und den großen Freudenweisen galt, sondern die auch für kleine Feinheiten der Tongebung, für etliche uns gar nicht mehr bekannte Nüancen, für Verzierungen und Trillerfiguren ihre Organe wohl geschult hatten. Der Werth des Gesanges jener Zeit beruhte weniger noch als des jetzigen auf gewaltigen, materiellen Tonwirkungen, sondern in der Feinheit des melodischen Ausdruckes, für welche wir in jener harmonieloſen Zeit eine größere und verbreitetere Empfänglichkeit voraussetzen dürfen, als sie bei uns durchschnittlich gefunden wird. In der Beseelung und Belebung der Melodie hatte die Musik ihre einzige Wirkung: nur wenn der Sänger verstand die Töne durch das eigene Herz auf die Lippen zu führen, waren sie mehr als todte Waare. In der That, wer in die Melodien jener Zeit einen Blick wirft, muß dessen inne werden, daß diese Weisen nur von solchen zur Wirkung und zum Verständniß gebracht werden können, die ein zartes subtiles Gefühl für melodische Wendungen besitzen, ein Gefühl, welches in der Zeit des Clavierspieles nur bei denen sich zu finden scheint, die es extra vom lieben Gott geschenkt bekommen oder durch Gesang- und Contrapunctstudien darum geworben haben.

Wenn wir für die frühere Zeit aus der Musik und der Notenschrift den Rückschluß machen können, daß die Sänger, für welche jene Compositionen gedacht waren, gesanglich vorzüglich gebildete und musikalisch fein empfindende Künstler waren, so liegen aus der späteren Zeit directe Nachrichten vor über die Uebungen und Studien, welche zum täglichen Pensum der Mitglieder der päpstlichen Capelle gehörten. Eine Stunde hatten sie der Intonation zu widmen, eine zweite den Trillern und Verzierungen, eine dritte den geschwinden Passagen, eine vierte dem schönen und geschmackvollen Ausdruck. Von Zeit zu Zeit mußten sie vor die porta angelica gehen und gegen ein Echo singen. Zu dieser Bildung im Fache kam

noch die vornehmste allgemeine, die in jener Zeit zu erwerben war, und der Stolz einem Institute anzugehören, welches so nur einmal in der Welt existirte.

Nachzuahmen war die päpstliche Capelle schwer, aber sie gewann einen bedeutenden indirecten Einfluß auf den Gesang in den abendländischen Kirchen. Schon zu Gregors Lebzeiten wurden Sänger aus dem Colleg abgesendet, um das Antiphonar im Auslande einzuführen. Namentlich in England fiel die Arbeit dieser musikalischen Missionäre auf guten Boden. Die britischen Cleriker erlangten einen besondern Ruf als Liturgen und legten später in manchem Kloster des Continents den Grund zu ausgezeichneten Leistungen. Auch weltliche Herrscher erbaten sich wiederholt von den Päpsten Mitglieder des Collegs zur Reorganisirung des Gesangwesens in ihren Ländern. Carl der Große war ein begeisterter Verehrer der päpstlichen Capelle und ihrer Einrichtung. Auf seinen Befehl mußten an allen Bischofskirchen und an allen Klöstern im Reiche Singeschulen und Chöre eingerichtet werden. Zu diesem Chore gehörten die Geistlichen wohl ausnahmslos; die Hauptarbeit galt aber dem Knabenchor und in seine Tüchtigkeit wurde die Ehre der Anstalt gesetzt. Wenn in St. Gallen kaiserlicher Besuch eintraf, so wurde der Knabenchor wie der kostbarste Besitz des Klosters vorgeführt. Für den Knabenchor richtete man ein besonderes Fest im Jahre ein und man that Alles, um die Lust und den Eifer der jungen Sänger zu befeuern. Einzelne Theile der Liturgie führte der Knabenchor selbstständig aus; manche Stellen wurden zum Wechsel zwischen Knaben und Männern eingerichtet und bei den sonntäglichen Processionen ums Kloster sang der Knabenchor den Haupttext, der allgemeine Chor versah nur den Refrain. Und doch standen in diesem allgemeinen Chor nur gute Musiker, ja zuweilen Leute die für die Musik jener Zeit Meister ersten Ranges bedeuteten. Da standen einst Tutilo, Hermann Contractus und jener Notker Balbulus, der wegen seiner Compositionen später säcularisirt wurde, dessen Sequenzen in Frankreich, Italien, England verbreitet und unter Glockengeläut vorgetragen wurden.

Die Ausbildung der jungen Sänger und das Einstudiren der Chorsätze für die Knaben war bis zum 12. Jahrhundert eine sehr schwere Arbeit, da der Erfolg des Unterrichts in der Hauptsache von dem guten und sicheren Gedächtniß der Schüler abhing. Denn die

Neumen, die bis dahin gebräuchlichen Tonzeichen, waren eben keine Noten im heutigen Sinne und für musikalische Zwecke eigentlich unbrauchbar. Von Hause aus Hülfsmittel in den Rhetorenschulen, waren sie in den Gebrauch der christlichen Kirche gekommen zu einer Zeit, wo diese offiziell den Gesang auf das Niveau eines feierlichen und gehobenen Sprechens herabgedrückt hatte. Als sich trotzdem aus diesem Declamiren wieder eine Musik entwickelte, suchte man den neuen Verhältnissen so gut als möglich mit den alten Mitteln zu folgen und durch allerlei Combinationen brachte man mit den üblichen Accentzeichen so viel zu Stande, daß wenigstens die allgemeine Richtung einer *Tongruppe* ersehen werden konnte. Die Musik hielt aber bei bloßen Tongruppen und Tonfolgen nicht still: Dank dem wiedererweckten Griechenthum ward eine Eintheilung des Klangmaterials kund und Ohr und Verstand gewöhnten sich an *einzelne, bestimmte* Töne. Man hätte wohl aus den Linienelementen der Neumen ebensoviele neue Figuren construiren können, als das neue Tonsystem einzelne Größen enthielt, aber in die Praxis wären diese kaum einzuführen gewesen ohne der sacrosancten Autorität des Gregorianischen Antiphonars zu nahe zu treten, an welchem nicht ein Schriftpünktchen geändert werden durfte.

So war denn der Sachverhalt der: daß die Neumen bei den Tonfolgen angaben ob der zweite Ton vom ersten aufwärts lag oder aber abwärts. Wie viel aber: das bestimmte der Lehrer nach gewissen Traditionen und der Schüler mußte das Gehörte genau behalten. Die einzige Autorität für die richtige Interpretation eines solchen Ligaturzeichens war die päpstliche Capelle. Im Uebrigen war der Differenzen kein Ende: der Eine nahm ein Quintintervall, wo der Andere eine Terz für richtig hielt: die Sänger in dem einen Kloster sprachen schlecht von denen der anderen und die Theoretiker thaten dies von den Sängern und Praktikern insgemein. Aber innerhalb eines Chores mußte doch Einheit herrschen und sie konnte nur durch die große Mühe einer mechanischen Dressur erzielt werden. Die im Gregorianischen Antiphonar enthaltenen Chorsätze saßen wohl in den Instituten mittlerweile so fest, daß auch die Neulinge sie wie die Sprache ihrer Mütter fast ohne weiteres Zuthun erlernten, aber aus ihnen bestand das Repertoir nicht allein. Denn trotz aller Verbote hatte sich das Componiren doch nicht abschaffen lassen, jedes Kloster freute sich eines Localmeisters und

derjenigen Werke von denen man auswärts keine Ahnung hatte. Diese neuen Originalwerke waren der Gegenstand der fortwährenden Verlegenheit und sie mögen hauptsächlich den Anstoß gegeben haben, daß die Versuche zur Herstellung einer besseren Notenschrift nicht nachließen. Es ist bekannt wie diese in dem Systeme des Guido von Arezzo, so weit es sich um Angabe der Tonhöhe handelte, einen endgültigen Abschluß fanden. Mit dieser That des Guido riß der Knoten, welcher die Musik bis dahin in einem kleinen Cirkel festgehalten hatte, mit seiner Solmisationsmethode förderte er zugleich die Intervallenbehandlung und erleichterte die Arbeit in den Sängerschulen dermaßen, daß man die neugewonnene Zeit neuen Aufgaben und vielleicht auch Versuchen im Unerhörten widmen konnte.

Wenigstens scheint es durchaus nicht zufällig zu sein, daß die Spuren des mehrstimmigen Gesanges und damit des Chorgesanges im modernen Sinne nicht vor Vollendung der Tonschrift anzutreffen sind. Sie folgen aber der Guidonischen Erfindung — man kann wohl sagen: sehr schnell, wenn man in Betracht zieht, daß die letzt vorangegangenen acht Jahrhunderte für die Tonkunst an wirklicher Entwicklung leer waren.

Wie eigentlich die Mehrstimmigkeit in die Musik gekommen ist, wird Niemand genau sagen können, so lange nicht der Zufall uns hierüber weitere Nachrichten in die Hände spielt. Das darf man kaum hoffen*). Jedenfalls hat auf die Entwicklung der Polyphonie der Gebrauch der Orgeln einen sehr großen Einfluß geäußert. In den ersten Jahrhunderten waren Instrumente in der christlichen Kirche überhaupt verpönt. Chrysostomus rechnet es den Juden sogar als einen besonderen Beweis ihrer Schlechtigkeit an, daß sie welche im Tempel gehabt haben. Mit der allgemeinen Durchführung von Verboten

*) Von den vielen Conjecturen, welche in Betreff der Entstehung der Polyphonie aufgestellt worden sind, ist eine der originellsten die von Koch, dem Verfasser der bekannten, achtbändigen Geschichte des Kirchenliedes. Nach seiner Meinung führte die Vermischung kunstreicher Verzierungen in den Melodien dazu, daß die ungebildeten und weniger gebildeten Sänger sich solche Stellen vereinfachten, während die eigentlichen Künstler, die Eleven der Sängerschule, das Original vorschriftmäßig ausführten. Dieser Discantus, zweistimmiger oder hier besser falscher Gesang, einmal existirend, sei dann in System gebracht worden. Wenn dem so, so wäre es wieder einer jener Fälle, in welchen neue Kunstformen durch die willkürliche Behandlung alter vorhandener veranlaßt worden sind. Aber dann dürfte man die Polyphonie bereits vor Gregor erwarten!

und Befehlen in Bezug auf die musikalische Observanz stand es jedoch jederzeit fraglich: Das wilde Musikantenthum lebte doch fort und das Volk im Ganzen, das Gros der Laienwelt blieb für seine Productionen so wenig unempfänglich, daß auch die clericalen Kunstvertreter der Sachlage zuweilen Rechnung tragen mußten. Wir finden infolgedessen die heidnischen, gottlosen Instrumente hie und da doch beim heiligen Dienste. Wir lesen z. B. daß die Tropen des Tutilo in St. Gallen mit Begleitung von Nauplium, Flöte, Organum, Cymbeln, dem siebensaitigen Psalterium, Triangel und Glockenspiel ausgeführt wurden. In den von Engländern gegründeten Klöstern scheint das Instrumentenspiel einen Theil des musikalischen Unterrichts gebildet zu haben. Allgemein aber wurden im neunten Jahrhundert in den Singschulen zur Erleichterung für Lehrer und Schüler Tasteninstrumente eingeführt und zur Unterstützung der Intonation bald auch in die Kirchen übertragen, die, obwohl mit unseren Orgeln von heute wenig verwandt, doch deren Namen tragen. Einige meinen, dieses Organum habe bereits Mixturen gehabt. Wenn dies nicht der Fall war, so lag doch für den Spieltrieb die Versuchung nahe, den Zusammenklang mehrerer Tasten zu probiren. Daß man das mehrstimmige Singen seiner Zeit organisare nannte, zeigt auf nahe Beziehungen zwischen dem Instrumente und dem neuen Stile. Die ersten Versuche im mehrstimmigen Singen dürfen wir uns ähnlich denken als sie noch heute bei sangeslustigen Kindern verlaufen. Da wird ein Ton auf den andern gesetzt, ausgehalten, dem wunderlichen Ensemble und seinem Verklingen gelauscht! Die primitive und kindliche Freude an dem bloßen Zusammenklang ist sogar noch den mehrstimmigen Meisterwerken des Mittelalters bis in die Zeit eines Palestrina und Vittoria anzumerken. Namentlich die italienischen Tonsetzer der jungen Contrapunctzeit kosteten den Genuß, der im Aufeinanderbauen von Tönen, im Einsetzen von Stimme nach Stimme, dem Anschwellen und Ersterben dieser Klänge liegt, noch in seiner ersten Frische. Der einfache Accordklang belebt ihre Phantasie und ist ihnen ebenso wichtig als die Entwicklung der melodischen Gedanken und die Fortschreitung der Harmonien.

Als die Sänger die erste Bekanntschaft mit den zwei- und mehrstimmigen Klängen machten, war von einer eigentlichen Fortschreitung in Accorden noch keine Rede. Wenn auf einen Zweiklang

aus Grundton und Quinte ein zweiter folgte, wieder aus Grundton und Quinte, so hätte auch das moderne Ohr zwischen den beiden die „Quintenparallele" kaum bemerkt. Denn es ging mit jedem einzelnen Accorde so umständlich zu, daß man bei dem zweiten nicht mehr an den ersten denken konnte: Die Stimmen setzten nicht mit, sondern nach einander ein, wie dies im Elias Salomo später für den vierstimmigen Gesang sehr ausführlich beschrieben wird. Noch Hucbald verlangt, daß sein Organum — d. i. zweistimmiger Satz — bedächtig, langsam (cum morositate) ausgeführt wird, obwohl er es schon mit Text und für praktische Kirchenzwecke verwendet haben will. Als man nach und nach in der Intonation und im Verstehen zweistimmiger und mehrstimmiger Klänge mehr Leichtigkeit erlangt hatte, nahm man auch Anstoß an den Parallelen, die von Hause aus der vis inertiae nach das Nächstliegende waren, und nicht bloß an denen in Quinten. Mit mathematischen und metaphysischen Gründen wurde für und wider dieselben gestritten, in der praktischen Composition aber war das ungesagte Hauptgesetz das: jeder einzelnen Stimme eine selbstständige Melodie zu geben. Der Fleiß der Lehrer ging hierbei sehr in's Detail: Es wurden z. B. alle die Wege aufgesucht und eingeschärft, auf denen zwei Stimmen aus einer Octave weiter kommen konnten, und unsere Theorie hat noch bis heute aus dem Ueberflusse jener Zeit der Unsicherheit und Vorsicht etliche Stimmführungsregeln aufbewahrt, namentlich auf den Dissonanzgebrauch bezügliche. Mit welcher Rücksichtslosigkeit in der Entwicklungszeit des mehrstimmigen Satzes die Stimmen zuweilen neben einander hergingen, möge ein kleines Beispiel aus Guido zeigen:

cc d d c a c b c a G F GG
Victor ascendit coelos un-de descend-et etc.
G a a G G G G G F F F FG

Das ist ein Satz im sogenannten schweifenden Organum — das alte Organum führte nur in Parallelen — und frappant wegen der Secundenbehandlung am Schlusse!

Unter den Elementen der Musik scheint das harmonische das leichtwiegendste und zugänglichste. Wer einmal ein gutes Gehör besitzt, lernt auch schnell Harmonien hören und begreifen, sobald er sich darum wirklich bemüht. Auf der andern Seite ist auch dieses

Element am meisten der Verwitterung ausgesetzt. Nichts wird schneller nachgeahmt als neue Accordcombinationen und Modulationen, und überraschend bald veralten diejenigen berühmten Compositionen, deren Originalität sich vorzugsweise in ihrer harmonischen Physiognomie äußert.

So hat auch der mehrstimmige Gesang eine verhältnißmäßig kurze Kinderzeit gehabt. In den Singschulen taucht er im neunten Jahrhundert etwa zuerst auf, am Ende des dreizehnten finden wir ihn bereits in der Praxis des kirchlichen Dienstes und im Jahre 1322 ergeht sogar schon ein Verbot gegen denselben durch Papst Johann XXII.

Mit der Mehrstimmigkeit zugleich wurde der Musik ein anderes wichtiges Element zugeführt: eine selbstständige Rhythmik. Auf die einfachen zwei Größen der Prosodie: Länge und Kürze, hat sie sich niemals factisch beschränkt, sondern die musikalischen Rhythmiker machten bereits zu sehr früher Zeit zwischen Kürze und Kürze, Länge und Länge ihre Unterschiede. Es kam im Verlaufe des Mittelalters bald weiter: In den Neumen des Hallelujah in den Notker'schen Sequenzen, bald überall wo Musik zum Worte trat, zeigen sich Ansätze einer freien Rhythmik, kommen Tonfiguren vor, die zu der Metrik des Textes außer allem Verhältnisse stehen. So lange nun Alle, die im Chore standen, dieselbe Melodie sangen, war es nicht zu schwierig dieselben über die rhythmischen Verhältnisse der Töne nach Uebereinkunft und Tradition zur Einheit zu bringen. Auch die Mehrstimmigkeit änderte hieran nichts, so lange in der Zeit des einfachen Organum die verschiedenen Melodien in demselben Intervall und in immer gleich langen Schritten neben einander hergingen. Wie aber für die Melodik der Parallelismus bald aufgegeben wurde, so machte sich die Neigung zur Selbstständigkeit auch in der Rhythmik der Stimmen geltend. Waren productive satzgeübte Sänger beisammen, für jede Stimme nur einer, — so gab das wohl ein gutes Ensemble wenn zu dem Tenore die anderen Stimmen freie Rhythmen anschlugen und sich über den Tönen des cantus in graciösen Figuren auf- und abwiegten, pausirten und einsetzten. Die Zigeunermusik wurde aber fertig, sobald bei mehrfacher Besetzung dem freien Einfall des Einzelnen Etwas überlassen blieb. Mit dem Bedürfnisse für solche Fälle die rhythmischen Ver-

hältnisse in Ordnung zu bringen und zu regeln, kam auch hier die erfinderische That. Aus Elementen der antiken Metrik und der Neumenschrift wurde jenes weitläufige und schwierige System der rhythmischen Toneintheilung hergestellt, welches unter dem Namen der Mensuralmusik die Praxis bis in das siebenzehnte Jahrhundert beherrscht hat.

Wie vorher durch Guido das Treffen erleichtert worden war, so wurde nun durch Franco von Cöln das Zählen im Chore ermöglicht. Freilich aber war aus dem Chorgesange nun mittlererweile eine viel schwierigere Sache geworden. Der Beherrschung des Laienthums war er zunächst gänzlich entrückt und die schöne Zeit des Austausches zwischen musikalischer Kunst und gemeinem Leben, die Zeit wo das Karlemannslied ein kirchlicher Hymnus und kirchliche Hymnen Volkslieder wurden, wo man in die Schlachten zog mit »Media in vita sumus«, wo Schiffer, Wallfahrer, Pilger ihren Liederschatz mit kirchlichen Anlehen schmückten, — diese Zeit war für lange vorüber! Der neue Chorgesang bildete einen Kunstzweig, der eine specielle Fachvertretung verlangte und dieser ausschließlich blieb, bis vier Jahrhunderte später das Volk die Künstler wieder einholte.

Aber auch in den Chören selbst mußte der neue Stil bedeutende Umänderungen bewirken; nur gingen sie so allmählich vor sich, daß sie gar nicht auffielen. Die Schriftsteller, welche der Zeit, da der polyphone Stil sich in die Praxis einbürgerte, nahe standen, haben davon gar keine Notiz genommen und fuhren fort die alte Geschichte von den Amboßen des Pythagoras zu erzählen und sich unter einander mit ihren Rechthabereien in Sachen von Consonanz und Dissonanz zu ärgern. Die Chöre waren vor die Wahl gestellt, ob sie den neuen mehrstimmigen Gesang annehmen wollten oder nicht. Im letzteren Falle blieb Alles beim Alten, im andern mußten die in den Chören vorhandenen Kräfte vertheilt werden. Auf die Mitwirkung der Knaben scheint da, wo mehrstimmig gesungen wurde, zunächst verzichtet worden zu sein. Die Hauptstimme war der Tenor, welcher die Melodie erhielt, den cantus firmus, den die tieferen Männerstimmen mit einem Basse begleiteten. Wie ähnlich der Männergesang in unserem Jahrhunderte, so hatte der neue mehrstimmige Gesang der in Rede stehenden Periode zunächst den Nutzen: auf die

einzelnen Stimmgattungen hinzuweisen und jede einzelne zur Prüfung und möglichsten Ausnutzung der ihr von Natur verliehenen Mittel zu veranlassen. Der bisherige Unisono-Gesang, obwohl in einem Umfang gehalten, der allen Männerstimmen gemeinsam, konnte es doch nicht vermeiden, daß die Elemente zuweilen ihre Ungleichheit fühlten, daß hier einem Tenor die Tiefe, dort einem Basse die Höhe unbequem wurde und daß da, wo einem Theile des Chores wohl wurde, für den anderen die Marter begann. Vorher kannte man nur Männerstimmen, Knaben- und Frauenstimmen, letztere jedoch nur officiös, denn die Kirchen- oder Kunstmusik durfte von ihnen keinen Gebrauch machen — »mulier taceat in ecclesia«. — Jetzt unterschied man Bässe und Tenöre, gewann ein neues Interesse für die Grenzen des männlichen Stimmumfanges und machte bezüglich derselben Experimente, denen die Kunst ein positives Resultat verdankt: nämlich die Ausbildung des Falsettgesanges bei Männern. Durch die Falsettisten gewann man zunächst noch eine Tonlage über dem Tenor für die Composition, die nun schlechthin die hohe (altus) genannt wurde und auch die höchste so lange war, bis sich noch eine darüber (sopranus) hinzufand. Den Alt mit Falsettisten zu besetzen blieb bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein der Brauch: manchem Händel'schen Altthema, z. B. „Denn die Herrlichkeit Gottes" merkt man dies an. Heute sind noch etliche Chöre in französischen und englischen Kathedralen mit solchen Falsettaltisten ausgestattet, und es ließe sich wohl darüber reden, ob diese Kunst nicht werth wäre wieder allgemein zu werden. Auch der Sopran wurde mit Falsettisten besetzt: namentlich Spanien lieferte die besten Künstler in dem Sopranfalsett, so daß man diese Sopranisten schlechthin spanische Sänger nannte. Bei diesen Versuchen um die Leistungsfähigkeit der Kehlen profitirte die Musik zugleich einen Zuwachs für das vocale Tongebiet, welches zur Zeit Ockenheims und anderer Tonsetzer des fünfzehnten Jahrhunderts bereits drei Octaven umfaßt, während es im Jahre 1100 noch eine Quarte weniger betrug.

Zuerst scheint der neue Stil in dem harmonisch jederzeit talentirten Frankreich die Chororgane gewonnen zu haben. Es waren namentlich die Kathedralsänger von Sens, die in der Polyphonie einen Ruhm genossen wie ihn sieben Jahrhunderte vorher die päpst-

liche Capelle gehabt. In die letztere zog die neue Kunst erst 1370 ein, als der heilige Stuhl von Avignon nach Rom zurückgebracht wurde. Die Päpste brachten von da ihre französische Capelle mit und verschmolzen sie mit dem Bestande des alten Gregorianischen Institutes, so daß in der päpstlichen Capelle mit der Einführung der Polyphonie zugleich eine Vergrößerung des Personals erfolgte, dessen Zahl nach manchen weiteren Schwankungen endlich im Jahre 1625 für alle Zeit auf 32 Köpfe bestimmt wurde. Im Allgemeinen bedingte die Einführung der Polyphonie keine Vermehrung innerhalb des Chores: Die starke Besetzung ist eine Erscheinung der neuesten Zeit; selbst für die zweiunddreißigstimmigen Prunkbauten der venetianischen Componisten standen nicht Chöre zur Disposition, die in unserem Sinne groß zu nennen wären, und im vorigen Jahrhundert noch war es schon eine außerordentliche Gelegenheit, wenn einmal einem Körper von 100 Instrumenten ein Chor von 80 Köpfen beigestellt wurde. Die Qualität der Sänger galt und nicht die Quantität! Die Fähigkeit die contrapunctischen Sätze der Meister auszuführen blieb eine Zeit lang auf nur wenige Institute beschränkt. Sie galt wohl gar als eine Auszeichnung, die nur bei den Chören und Singschulen an den Höfen (**scholae palatinae**) zu suchen war. Noch im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts heißt deshalb ein Figuralsatz »**more palatino**« componirt, und die Sänger aus den Hofsingeschulen wurden bisweilen nach andern Kirchen verschrieben, wenn ein hohes Fest besonders feierlich begangen werden sollte.

Doch auch die Chöre, welche nur über geringe Mittel verfügten, konnten sich dem Reize der Mehrstimmigkeit nicht entziehen. Da man sich aber an die freien Compositionen der contrapunctischen Meister nicht wagte, suchte man an den bekannten Gregorianischen Melodien eine Harmonie anzubringen. Leider geschah dies auf Kosten deren freier Natur, ihre feinsten melodischen und rhythmischen Regungen fielen dem Bedürfnisse der Gleichmäßigkeit zum Opfer und aus den verstümmelten Resten der alten Gregorianischen Gesänge entwickelten sich jene „aschgrauen" Weisen, die unter dem Namen des Gregorianischen „Chorals" heute bekannt sind. An diesem Choralgesang nahm die größere Menge nach wie vor ihren Antheil und er war ein Lehrgegenstand in den Schulen. Schon den Kleinen, die am Donat saßen und die Buchstaben lernten, mußte der Schul-

gesellen ein Versikel oder ein Benediciamus und dergleichen vorbuchstabiren und verdeutschen und, soviel es durch Uebung gehen mochte, ohne ernstliche Strafe singen lernen; die Schüler der oberen Classen hatten ihr wöchentliches Singpensum und mußten die Gesänge für den künftigen Sonntag und die kommende Woche vorüben. Außer dem eigentlichen Unterricht wurde noch jede Vor- und Nachmittagsschule mit Gesang angefangen und beschlossen. Am Nachmittag war der Psalm »de profundis«, am Vormittage der sogenannte cisijojanus, durch welchen man die Kinder mit dem Kalender bekannt machen wollte, gebräuchlich.

Allmählich wuchs die Zahl der Figuralchöre. Einzelne Kirchen hatten seit alter Zeit Stiftungen und soviel Mittel für ihre Chorinstitute, daß sich deren Mitglieder und namentlich die oberen sehr gut standen. Die „Singprälaten" wurden sogar theilweise bequem und besoldeten eigne succentores, die für sie den Dienst versahen. An solchen Orten lag es nahe, kunstgebildete Sänger von auswärts zu engagiren oder einheimische Kräfte bei guten Chormeistern ausbilden zu lassen. In Deutschland waren es mit Italien in Verbindung lebende Städte, wie Augsburg, Nürnberg, Lüneburg, in denen zunächst auf diese Weise der Figuralgesang eingeführt wurde. In Orten, die sich solcher Segnungen der alten Zeit noch nicht erfreuten, gab der neue Chorstil Veranlassung zu frischen Stiftungen. Die Wohlthätigkeit einzelner Bürger trat für die Bildung von Figuralchören um so lieber ein, als die neue Musikart zur Verschönerung und Bereicherung des Gottesdienstes, auf den man noch viel hielt, unverkennbar beitrug. Man versuchte die Figuralmusik hie und da an den Stadtschulen einzuführen und engagirte zu diesem Zwecke besondere Musiker: Männer von wissenschaftlicher Bildung, die im Lehrercollegium einen der ersten Plätze hatten und in hohem Ansehen standen. So kam der mehrstimmige und künstlerische Chorgesang immer mehr in Aufnahme und erlebte namentlich im protestantischen Deutschland im Laufe des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts eine gewisse Blüthe. Luther, welcher der Musik so gern einen Hauptplatz im geistlichen Haushalte seiner Landsleute verschafft hätte, trug eifrig Sorge für den Ausfall der Klosterchöre Ersatz zu schaffen und veranlaßte die Regierungen zur Errichtung und Förderung von Singechören und gab Anregungen,

denen man mit pecuniären und moralischen Mitteln, durch Geldschenkungen und Chorordnungen möglichst nachkam. Selbst für die kleineren Orte wurde soweit Sorge getragen, daß sich bestimmte Knabenchöre in ihnen bilden konnten. Unter der Bezeichnung „Currenden" haben diese Knabenchöre in manchen kleinen Städten des Königreichs Sachsen bis nahe an die Gegenwart heran bestanden. Noch im Anfange der sechziger Jahre konnte Einer, der Mittags unters Thor kam, die Gasse herab hellen Chorgesang erschallen hören. Ging er dem kindlichen Klange nach, so traf er wohl auf einen Zug sonderbarer Gestalten: kleine Figuren in lange schwarze Mäntel gehüllt und jugendliche Gesichter mit ehrwürdigen, großen Cylinderhüten zugedeckt. Das waren die „Currendaner". Fast jedes Städtchen hatte seine Currendaner: zu vier, sechs, acht, zwölf, besten Falles vierundzwanzig Köpfen standen sie am Sonntage oben auf dem Orgelchor: nach Alter und Würde wohlgeordnet, und versahen ihre Pflichten streng wie sie vertheilt waren. Da war der Obere, der den ersten Vers allein anzustimmen hatte, da ein Anderer, dem es zukam die Tafeln mit den Nummern der Lieder zu bestecken, ein Dritter durfte dem Herrn Cantor an die Orgelbank die Meldung tragen wenn der Herr Pastor die Kanzel bestieg. Nach der Kirche zog die Currende durch die Straßen, hielt da und dort vor dem Hause eines speciellen Gönners und sang ihm was nach seinem Geschmacke vor. Ueberall mußten die Currendaner dabei sein, wo es Fröhliches zu feiern gab oder wo der Ernst des Lebens einen Ausdruck forderte. Hinter den Kindtaufswagen her, der die Gevattern von der Kirche brachte, kamen die Currendaner vor das Haus des jungen Täuflings, stimmten „Nun danket alle Gott" als üblichen Kindtaufschoral an und schickten dem etliche fröhliche zwei- und dreistimmige Lieder nach. Dafür erhielten die kleinen Sänger eine festtaxirte Geldentschädigung, zu ihrer Stärkung in der Regel auch einen Imbiß und Handtrunk, und wenn es gerade die rechten Leute waren, so mußten die Currendaner mit hinein kommen in die Stube und beim Schmause helfen. Das thaten sie gewöhnlich gern: denn Viele unter ihnen waren armer Leute Kind, und manchmal erreichten sie das letzte Ziel ihrer Singtour erst am späten, finsteren Abend, müde von dem unwirschen Wetter in welchem sie das Kirchspiel von einem Ende bis zum anderen auf schlimmen Wegen durchlaufen. Keine rechte

Hochzeit war ohne den Gesang der Currende denkbar, und sollte ein Haus unter Dach und Fach gebracht werden, so mußten die Currendaner auch da mit herbei und hinauf an die Spitze, wo der Altgeselle am Hebebaum die Rede hielt. Den Todten geleiteten die Currendaner auf dem Wege vom Sterbehause nach dem Friedhof und sangen ihm sein letztes Lied „Lebe wohl, o mütterliche Erde!" Bei dieser Gelegenheit ging der Herr Cantor selbst mit und gab zu dem zwei- und dreistimmigen Chor seiner Getreuen einen wirklichen Baß. An manchen Orten waren noch Privatstiftungen, die den Dienst der Currende verlangten: an einem Hause ein Gedächtnißsingen mit Laternenschein am späten Winterabend, an einem andern des Morgens in der Frühe ein Geburtstagsständchen. Zu einzelnen Zeiten, wenn die sogenannten großen Singgänge stattfanden: — an Gregorii, Martini und Neujahr, kamen die geplagten Currendaner von früh bis Abends nicht ins Elternhaus und sammelten durchs ganze Kirchspiel ihre Zehnten von Haus zu Haus. An den hohen Festen war die Arbeit gleichfalls außergewöhnlich, denn da gab es zwei Kirchenmusiken mehr als an den anderen Musiksonntagen — aber auch die Revenüen waren außerordentliche: Man brachte den wohlhabenden Bürgern die Texte zu der Musik sauber aufgeschrieben ins Haus und diese Aufmerksamkeit wurde nach Vermögen und Gesinnung belohnt.

Die Currenden haben für die allgemeine Verbreitung des musikalischen Sinnes und der guten Disposition für Chorgesang, durch welche sich Mitteldeutschland heute noch auszeichnet, sehr gute Dienste geleistet. Sie erhielten Musikinteresse und Uebung an kleinen Orten und in Bevölkerungsschichten aufrecht, für welche sonst die Kunst unter die Schätze des unerreichbaren Luxus zählt. Die Currendenknaben lernten ordentlich singen: ihre Unterweisung pflegte dem Cantor, der sich der Sache annahm, täglich eine arbeitsvolle Stunde zu kosten, aber ihre Ausbildung kam dem Musikwesen im Orte meist auch für die Jahre zu gute, wo die Knaben die Schuljahre hinter sich hatten. Die alten Currendaner blieben mit dem jungen Nachwuchs immer auf einem sympathischen Fuße und als gereifte und fertige Männer sangen sie gern in denselben Kirchenmusiken die Tenor- und Baßstimmen, deren Sopran- und Altpartien sie in der Zeit ihrer Kindheit ausgeführt hatten. — Als der kirchliche Sinn

verschwand, verloren auch die Currenden ihren Boden. Ihre Aufwartungen wurden mehr und mehr als Betteleien aufgefaßt, so daß wohlhabender Leute Kinder dem Institute ganz fern blieben, und heute ist wohl nirgends mehr eine Currende vom alten Stile zu finden.

Mit den Currenden zugleich lebten in den protestantischen Ländern die sogenannten Cantoreien auf. In ihnen suchte das musikalische Liebhaberthum Deutschlands zum ersten Male den Anschluß an die Kunstmusik wieder zu erreichen. Angeregt durch die philharmonischen Gesellschaften Italiens, fingen namentlich in Süddeutschland die Musikfreunde schon vor der Reformation wieder an sich zu vereinen, zunächst wohl zu dem Zwecke den Kirchendienst mit ihren Fertigkeiten zu verherrlichen. Mit der Reformation bekamen diese Gesellschaften einen neuen Impuls, indem mehrere Fürsten, voran wieder die sächsischen, dieselben unterstützten und in Geldstipendien und allerhand festen Naturallieferungen manche Beweise von Zuneigung und den Hoffnungen Ausdruck gaben, welche sie auf dieselben setzten. Für die Instrumentalmusik haben die Cantoreien auch wirklich genützt: Aus ihrer Mitte bildeten sich in den kleinen Städten die für die Kirchenmusiken brauchbaren Orchester. Theilweise übernahmen diese auch weiteren weltlichen Dienst und gaben den Grund zu mancher späteren guten Capelle, wenn sich Behörden und Bürger dazu verstehen konnten an die Stelle der spärlichen Renumerationen, die im Umherziehen von Haus zu Haus zu Neujahr gewonnen werden mußten, etwas Bestimmtes zu setzen. Theilweise wurden in den Cantoreien auch die Frauen zum Singen zugelassen, und in mancher kleinen Stadt, wo der rechte Mann an der Spitze stand, war mit den vereinigten Mitteln von Cantorei und Currende wohl etwas zu erreichen. Im Allgemeinen aber scheiterten die Cantoreien an dem Versuche gesellschaftliche und künstlerische Bestrebungen zu vereinigen. Bei der Mehrzahl war zuletzt das einzige Lebenszeichen eine jährliche große, oft mehrere Tage umfassende Schmauserei, gegen deren Opulenz die wirklich musikalischen Mitglieder nicht selten protestirten.

Cantoreien und Currenden gehören heute der Vergangenheit an; die mehrstimmigen Figuralchöre des Mittelalters sind hingegen noch nicht eingegangen und bleiben uns hoffentlich auch für die

weitere Zukunft erhalten. Theilweise entwickelten sie sich im Laufe des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aus den Knabencurrenden. Namentlich an den Lateinschulen war der Gang der Dinge der, daß die Lehrer, der strapaziösen Singepflichten müde, sich in den älteren Schülern eine Vertretung zu gewinnen suchten und schließlich diesen die Männerstimmen ganz selbstständig übertrugen. So hörte die Mitwirkung der Lehrer und Geistlichen bei den Gymnasialchören allmählich auf. Ihre Zugehörigkeit zu den Instituten äußerte sich noch eine Zeit lang darin, daß sie den Aufführungen des Chores und seinen Umzügen als Disciplinarorgane beiwohnten; schließlich wurde ihnen auch dieser letzte Rest des ehemaligen Chordienstes abgenommen.

Die Blüthezeit dieser Gymnasialchöre des mittleren Deutschland fällt in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wo sie sehr zahlreich waren und Bedeutendes leisteten. Die Motetten, Cantaten und Passionen S. Bach's sind für einen solchen Schülerchor geschrieben und theilen die Schwierigkeiten, welche sie bieten, mit den Compositionen der Zeit überhaupt, gleichviel ob sie von einem namhaften Meister oder einem ungenannten Schulcantor verfaßt waren. Ein Theil der durch Oper, Orgelspiel und Instrumentalmusik entwickelten Virtuosität war auch in den Chorstil übergegangen. Je mehr man sich an das neue Phänomen des Zusammenklanges gewöhnt hatte, war auch die Melodik wieder freier und beweglich geworden und die Chorstimmen machten an die technische Fertigkeit und Leichtigkeit der Sänger gleich hohe Ansprüche wie an ihr Empfindungsvermögen und ihre harmonische Bildung. Ob diese Motetten mit dem herben Accordwechsel und den schwierigen Einsätzen durch Orgel begleitet wurden, oder nicht — sie mußten doch fest und sicher gesungen werden. Die Mitglieder dieser Schülerchöre waren alle halbe Musiker, von denen viel verlangt werden konnte und der Billigkeit nach verlangt werden durfte: denn die Beneficien, welche sie als Entgelt ihres Dienstes genossen, waren in der Regel sehr beträchtliche. An einzelnen Schulen erhielten die Alumni freien Unterricht, Wohnung, Kost und noch Geldstipendien überdrein. Die Pietät alter Gönner hatte sich hie und da außerdem in Extralegaten, in Vermächtniß von besonderen Mahlzeiten und ähnlichen Liebesbezeugungen geäußert. Die Solisten und Präfecten bezogen von den

Brautmessen, Parentationen und Gelegenheitsaufwartungen nicht selten solche Einkünfte, daß sie keiner Unterstützung von den Eltern bedurften und wohl noch auf die Universität ein erspartes Sümmchen mitnehmen konnten. Infolge dieser Vortheile durften an die Candidaten der erledigten Stellen große Ansprüche gestellt werden: Fast immer hatte der Cantor die Auswahl unter Knaben, die alle ein vorgelegtes Stück vom Blatte singen konnten, und die Häuser, in welchen die Kinder bei der Musik aufwuchsen, stellten das größte Contingent zu den Gymnasialchören. Nicht Wenige unter den Alumnen wählten die Musik zum Berufe: die Künstlerlisten des vorigen Jahrhunderts und aus den früheren Jahrzehnten des jetzigen führen manchen Namen auf, dessen Träger auf dem Alumneum den Grund zu einem bedeutenden Sänger, Tonsetzer oder Dirigenten gelegt hatte. Namentlich gingen an die Cantorate der kleineren Städte viele Alumnen ab, denen die Verhältnisse nicht erlaubten die Universität zu beziehen.

Geweckte und gebildete Naturen, in der Musik und im Gesange von Kindesbeinen auf zu Hause, wie diese Alumnen waren, bildeten sie vorzügliche Chorkräfte, und bei der fortwährenden Schulung, die sie in den tagtäglichen Singestunden erhielten, mußten sich mit ihnen Chorleistungen erzielen lassen, welche das Prädicat „vollendet" verdienen. Die einzige Ausstellung, welche von künstlerischem Gesichtspunkte aus, an ihnen gemacht werden konnte, betraf den häufigen Personalwechsel und die ungenügende Güte der Männerstimmen. Im Sopran und Alt gingen alljährlich die besten Stimmen durch die Mutation ab, und die Tenoristen und Bassisten verließen die Schule gerade wenn die Stimmen zu reifen begannen. Jedes neue Schuljahr sah die einzelnen Stimmen im Chore der ältesten Kräfte beraubt und die Ansprüche des Dienstes gestatteten nicht, den mutirenden Knaben Ruhe für die Zeit des Uebergangs zu gewähren. Es kam vor, daß ein siebzehnjähriger Bursche am Osterfeste noch ein Sopransolo sang und schon acht Tage darauf in der Reihe der Bassisten stand.

Ueberhaupt war unter Umständen den Chorschülern kein leichtes Leben beschieden: Wenn die Ferien begannen, sahen die Alumnen ihre Commilitonen der Heimath zueilen, während sie die schöne freie Zeit oder einen Theil derselben dem Chordienste opfern mußten. Und dieser Chordienst war zu Zeiten eine Anstrengung. An hohen

Festtagen wurde schon früh um 4 Uhr vom Thurme der Hauptkirche herabgesungen, um Fünf folgte die erste Musikaufführung und der Tag verging bis in die späten Nachmittagstunden mit Festmusiken, welche die armen Schüler von einer Kirche zur anderen riefen. An den Wochentagen gab es Betstunden, Morgen- und Abendkirchen und Vesperaufführungen, in denen der Chor sich in seinem Glanze zu zeigen hatte. Die Solisten waren dann und wann halbe Tage lang vom Schulhause abwesend: hier zu einer Trauung in der Kirche gewünscht, dort bei einem Begräbniß weit ab von der Stadt auf dem Friedhofe thätig. Die Alumnen des Kreuzchores zu Dresden besetzten sogar bis zum Jahre 1816 die Chöre in der italienischen Oper.

Wenn trotz dieser Verhältnisse die Alumnen im Durchschnitt ihren Commilitonen an wissenschaftlicher Tüchtigkeit durchaus nicht nachstanden, so ließen sich doch manche unter ihnen durch die Abhaltungen des Dienstes verleiten, die Schule überhaupt als nebensächlich zu behandeln, und brachten die Mitglieder des Instituts in das Ansehen von Störenfrieden, die für die Schulordnung als unbequem gelten mußten. Die Sympathie der Lehrer wendete sich von den Alumnen ab: das Interesse des Publicums besaßen sie gleichfalls nicht mehr in dem ungetheilten Maaße ihrer Entstehungszeit, die noch nichts von Instrumentalconcerten und Opernaufführungen wußte, und so ist es gekommen, daß diese Gymnasialchöre zum Theile eingezogen sind und nur noch wenige von ihnen in der alten Trefflichkeit fortwirken. Wir verlieren in ihnen eine der segensreichsten Einrichtungen des Mittelalters. Ihre musikalischen Leistungen zwar und das, was sie als Wohlthätigkeitsanstalten waren, können ersetzt werden, aber nicht der eigenthümliche Vorzug, den sie darin besaßen, daß sie einen Vereinigungspunkt boten, in welchem sich die künstlerischen und gelehrten Sphären begegneten.

Wenn es eine Zeitlang den Anschein hatte, als sollten mit diesen Schülerchören die Sängerchöre in Deutschland überhaupt aufhören, so kann diese Gefahr jetzt als beseitigt betrachtet werden. Im katholischen Theile unseres Vaterlandes scheint dem Chorwesen durch die Thätigkeit des Cäcilienvereins eine gute Zukunft sicher; in den protestantischen Ländern sind andere Organe an die Stelle der ehemaligen Gymnasialchöre getreten: In manchen der neu entstandnen

Seminarien hat der Chorgesang eine sehr gute Statt gefunden. Niemand kann sich um die Musik so verdient machen als der Volksschullehrer! Wohl ihm und der Sache, wenn er in seiner eignen Schulzeit Gelegenheit hat an seinem Herzen zu erfahren was Beethoven's **Missa solemnis** ist — Seminar zu **Plauen** im sächsischen Voigtlande — und was uns die Glanzzeit der **Vocalmusik** hinterlassen hat! Ein Hauptverdienst um die Weiterexistenz von Sängerchören erwarb sich Friedrich Wilhelm IV. durch die Errichtung des Berliner Domchores. Nach dem Muster dieses berühmten Institutes sind im mittleren und nördlichen Deutschland mehrere treffliche Chöre neu gegründet worden, welche durch die Qualität der Männerstimmen die früheren Gymnasialchöre übertreffen, von trefflichen Musikern geleitet werden und durch die Munificenz fürstlicher Nutritoren oder Behörden sich in der Lage befinden ihre Thätigkeit ausschließlich den Zwecken der Kunst zu widmen. Zunächst für den kirchlichen Dienst bestimmt, haben sie doch auch vielfach Gelegenheit genommen die Meisterwerke des alten Chorstiles in dem Concertleben zu vertreten und das Publicum für die Schönheit der halbvergessnen Schätze wieder zu gewinnen. Einzelne unter diesen neuen Kirchenchören, der Salzunger z. B., haben den Beweis geliefert, daß auch mit den bescheidnen Mitteln kleiner Ortschaften die Beachtung der Kunstwelt erworben werden kann. Wir dürfen hoffen, daß in nicht zu langer Zeit diese festen a-capella-Chöre in Deutschland allgemein unentbehrlich sein werden.

Die Reaction, welche wir zu Gunsten der kirchlichen Sängerchöre in unserem Vaterlande constatiren können, ist zur Zeit noch nicht international. Selbst die protestantischen Länder nehmen an derselben nicht den gleichen Antheil. Schweden z. B. hat keine Kirchenchöre: nur in der Schloßcapelle zu Stockholm fungirt ein kleiner gemischter Chor, von Schülern des Conservatoriums für Musik gebildet. Kirchenmusiken kennt die Landesliturgie nicht; nur an den Hauptfesten kommt ein kleines Chorstück zur Aufführung, zu welcher sich, wie bei uns der Brauch auf dem platten Lande ist, Schulkinder und Dilettanten vereinigen.

England hinwiederum hat nie Ursache gehabt einen Rückgang auf diesem Gebiete zu beklagen. In diesem Lande, wo der kirchliche Sinn noch nichts von der Frische der alten Zeit einge-

büßt zu haben scheint, wo die Stunden, die im Gotteshause verbracht werden, für die schönsten des Lebens gelten, wirft die Kunst von allen Seiten her einen Schimmer des Ueberirdischen in die heiligen Räume. In einem Lande, wo die Gemeinden selbst so sicher und lebendig singen, sind wir nicht überrascht den Apparat der Kirchenchöre wohl ausgebildet und in gutem Zustande zu finden. Auch in kleineren Dorfgemeinden leitet ein vierstimmiger Chor von Knaben und Männern die Liturgie, in den größeren Kirchen kommen Kunstsätze zur Aufführung und die Programme einiger Kathedralchöre sprechen für die Leistungsfähigkeit dieser Institute: Im Repertoir eines solchen Londoner Kirchenchores fanden sich für eine Zeit von 6 Wochen folgende drei Werke mit enthalten: Spohr's Letzte Dinge, Purcell's Tedeum und Händel's Messias. Wenn diese Sänger beim Beginne des Gottesdienstes mit dem Introitus hereinziehen, und in ihren Ornaten, in ihrer Feierlichkeit und ihrer Aufstellung sich präsentiren, leben in dem Ausländer die Schilderungen von der alten, ersten christlichen Kirche auf: er hat vor seinen Augen die Scene, die schon vor 1200 Jahren spielte. Den Eindruck des Altehrwürdigen und Eingewachsenen macht auch sonst Alles, was man im Lande über diese Institute hört und sieht: er spricht aus den Berichten und Beschreibungen, mit welchen die Zeitungen die kleinen Ausflüge und die großen Verbandsfeste dieser Chöre begleiten und ebenso aus der Menge von Angeboten und mehr noch Nachfragen, welche in den Spalten der Musikblätter von Chorsängern handeln. Da werden Knaben gesucht, dort Männer offerirt. Für jene ergiebt sich Ermäßigung des Schulgeldes und Honorarvergütung als Ersatz der Dienstleistungen; gute Tenöre und Bässe scheinen zuweilen auf ansehnliche Einnahmen rechnen zu können. Für einen Principaltenor, der nach Oxford gewünscht wurde, fanden sich 120 Pfund geboten.

Jedermann erwartet in den Ländern römisch-katholischer Confession den kirchlichen Chorgesang aufs Allerbeste organisirt zu finden und Jedermann sieht sich in dieser Erwartung getäuscht. In Oesterreich existiren mit Ausnahme der Sängerchöre an der kaiserlichen Hofcapelle und am Stephansdome zu Wien keine besoldeten Institute dieser Art. Die Kirchenchöre sind zusammengesetzt aus freiwilligen Dilettanten, etlichen Knaben und bezahlten Sängern, eventuell Theater-

choristen. Die Behörde hat nichts damit zu schaffen, die Sorge fällt lediglich dem Chorregenten zu. Der Mangel an fester Organisation wird durch den Ueberschuß an musikalischer Uebung, der in der Bevölkerung vorhanden, wieder ausgeglichen: aber bedenklich erscheint häufig die Verwendung der vorhandenen Kräfte: die Aufführung von Messen, welche der Tanzmusik sehr ähnlich sind, und die profane Art, in welcher der musikalische Theil des Gottesdienstes als eine Vergnüglichkeit für sich behandelt wird.

Schlimmer noch lauten die Berichte über das Chorgesangswesen in den Kirchen Italiens. Ein deutscher Musiker schreibt: „Bei keinem dieser Sängerchöre ist heutzutage noch von künstlerischer Ausführung die Rede, selbst nicht bei der einst berühmten Sixtinischen Sängercapelle. Im Mailänder Dom ist es ein wahres Martyrium, an Sonn- und Festtagen die Musik zu hören, um so mehr da nach antiker Gewohnheit der regens chori immer mit der battuta den vollständigen Takt hörbar und daher sehr störend schlägt. Die noch einigermaßen leidlichen Chöre sind die in San Marco zu Venedig und St. Maggiore zu Florenz.

Das Interesse bei den Behörden oder beim Volke für diese Institute ist gleich Null. Bei besonderen Festen wird eigens ein Tenor oder Baryton engagirt, welcher sein Tantum ergo, sein Salve Regina u. s. w. in italienischer Opernmanier producirt, wobei die Orgel vollständig die Rolle eines Leierkastens übernimmt. — Die Meisterwerke des goldnen Zeitalters der Kirchenmusik sind vollständig in Vergessenheit gerathen und haben dem banalsten Operngedudel Platz machen müssen. Der Italiener will sich eben selbst in der Kirche nicht langweilen und Mesier Perluigi ist ihm doch gar zu eintönig."

Den italienischen Verhältnissen gleichen die der anderen romanischen Länder.

In Rußland bestehen Kirchenchöre an den Metropolitankirchen seit alter Zeit; der mehrstimmige Chorgesang ist jedoch erst vom Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts ab eingeführt worden. Als der Contrapunct der Niederländer, Italiener und andrer Nationen in Blüthe stand, herrschte in der griechisch-katholischen Kirche noch der reine Unisono-Gesang. Die Polyphonie ward zuerst im Südwesten des Reiches bekannt unter polnischem Einfluß theils als Nach-

ahmung, theils aus Wetteifer mit der latinisirten Union, die, wie einst die Arianer thaten, die Musik als Propagandamittel benutzte und durch polyphonen schulgerechten Gesang in abendländischer Weise auf die Masse der andächtigen Zuhörer eine mächtige Anziehung ausübte. Die Einführung eines mehrstimmigen Sängerchores in dem griechisch-katholischen Kloster von Luczk wird 1624, in Mojilew am Dnjester 1634 erwähnt. Die Kirchensänger galten ähnlich wie in der Sixtinischen Capelle als Beamte und waren gesetzlich vor Unbill und Beschimpfung gesichert. Daß ihnen laut Gesetzbuch von 1649 für Beschimpfung drei respective zwei Rubel Entschädigung zukamen, ist eine von den absonderlichen Bestimmungen, an denen die Disciplinarstatuten der mittelalterlichen Sängerchöre reich zu sein pflegen. Besonders berühmt waren die Capellen des Zaren und des Patriarchen. Die erstere wurde namentlich unter Michael, dem Ersten aus dem Hause der Romanow, weiter ausgebildet und auf 30 Mitglieder erhoben. Aus ihr entstand die kaiserliche Capelle zu Petersburg, unter deren Directoren sich die am meisten anerkannten Kirchencomponisten Rußlands finden. In der letzten Periode haben A. Lwoff und Bortniansky dieses Amt bekleidet, mit welchem zugleich eine Art musikalischen Censorats verbunden ist, kraft dessen noch im vergangnen Frühjahr der gegenwärtige Director des Instituts die Aufführung einer Messe von Tschaikowsky untersagte. Die größeren unter den Chören geben zuweilen sogenannte geistliche Concerte, in welchen ausschließlich Musikstücke mit liturgischem Texte zur Aufführung kommen. Infolge dessen sind Beifallsbezeugungen untersagt. Ebenso ist es verboten geistliche Musik der Landesliturgie in weltlichen Concerten aufzuführen; religiöse Gesänge, deren Texte freie Dichtungen sind, als wie z. B. Psalmen in moderner Paraphrase trifft dieses Verbot nicht; ebenso darf auch streng liturgische Musik anderer Confessionen in Concerten gesungen werden, z. B. katholische Messen, Offertorien, das Tedeum und dergleichen.

Rußland zeichnet sich vor anderen Ländern dadurch aus, daß es auch außerhalb der Kirchen und Klöster von Alters her mehrfache Sängercapellen besitzt. Nicht blos fürstliche Personen haben ihre Hauscapellen; auch Regierungsbehörden und Stiftungen, wie der Senat, des Apanagendepartement, die Postverwaltung, das Blindeninstitut in Petersburg, die Synodalbehörde in Moskau, halten

ihre Chöre von festen Mitgliedern, die im Knabenalter in die Institute eintreten und ihnen als Männer verbleiben. Außer diesen Chören giebt es noch Sängercapellen, welche als Geschäftsinstitute errichtet sind. Man bezeichnet sie kurzweg nach ihrem Musikdirector oder Regenten als Sairnow'sche, Wesillumow'sche Sänger. Sie werden von den kleinen Kirchen, an welchen zu gewöhnlichen Sonntagen die Liturgie ohne Chor nur von Priester, Diacon und Küster ausgeführt wird, für die großen Feiertage engagirt und stehen für die übrige Zeit allen Privatpersonen zur Ausführung von Hochzeits-, Beerdigungs- und andern Gelegenheitsgesängen zu Diensten. Ihrem Regenten, welcher zugleich der Unternehmer ist, bringen sie ein nicht unbedeutendes Einkommen zu.

Auch in Deutschland ist in neuerer Zeit mit der Bildung von solchen vocalen Miethscapellen begonnen worden: in mehreren der Städte, wo früher die Alumnen den Kirchhofsdienst versahen, haben sich für diesen speciellen Zweig des Chorgesanges Grabsingegesellschaften aus Männern gebildet. England kennt ähnliche Institute in seinen Glee-Unions, kleinen Vereinen von etwa 4 Männern und einer Dame, welche sich bei Abendgesellschaften, Familienfesten und wo es sonst schicklich ist, zur Ausführung vocaler Tafelmusik einfinden. Dieser Brauch stammt direkt noch aus der Zeit des Madrigalengesanges, die in dem ziemlich orchesterlosen Lande noch in bedeutenderen Resten fortlebt, als sie anderwärts zu bemerken sind.

Die einzige allgemein verbreitete Kategorie von Sängerchören, deren Mitglieder besoldet und berufsmäßig ausgebildet sind, findet sich außerhalb des kirchlichen Zusammenhangs an den Theatern. Wie die Chorgesänge in den Opern selbst, so hat sich auch der Stand der Opernchoristen erst allmählich entwickelt. An einem früher citirten Beispiele ist zu ersehen, wie noch im Anfange unseres Jahrhunderts ein bedeutendes Operninstitut ohne eignen Chor war. Die besten Opernchöre besitzen zur Zeit die italienischen Bühnen, da dieselben ihre Choristen, welche meist den Handwerkerkreisen des Ortes angehören, einen Cursus in den Anfangsgründen der Musik und Stimmbildung durchmachen lassen und zu diesem Zwecke besondere Vorbildungsschulen (scuola corale popolare) halten. In den anderen Ländern bilden diejenigen Operninstitute, deren Choristen das Singen nicht verlernt haben und deren Chöre den anderen Factoren des

Ensembles ebenbürtig sind, bekanntermaßen nicht die Mehrzahl. Ob aber gut oder schlecht: Es kommen die Theaterchöre bei Betrachtungen über den selbstständigen Chorgesang wenig ins Spiel.

Der Existenz von Sängerchören und der Kirche, welche diese erhielt, verdanken wir es allein, daß die Polyphonie nicht eine bloße Idee blieb. Je mehr und mehr sie ihr Existenzrecht bewies und dem Verständnisse geläufiger wurde, fanden sich auch die Musikfreunde wieder beim Chorgesange ein und suchten sich mit seiner neuen mehrstimmigen Form praktisch zu befassen. Man sah in diesem neuen Chorgesang allmählich etwas Wunderschönes und wurde der Meinung, daß er zu einer rechten kirchlichen Feier doch nothwendig sei und hielt infolgedessen es für das Beste, da wo die vorhandenen Chorkräfte nicht für die neuen Kunstwerke ausreichten, eigens mit an die Arbeit zu gehen. So entstanden jene Cantoreien, von denen oben gesprochen worden ist. Wir dürfen sie als die Vorläufer unserer heutigen Chorvereine betrachten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie hie und da ernstlich arbeiteten und Bedeutung erlangten. So wird von der alten Singegesellschaft in St. Gallen berichtet, wie sich die Honoratioren und die obersten Vertreter der Behörde gern um die Gesellschaft kümmerten und Aemter in derselben mit frohem Mühen bekleideten, wie man eifrig war im Ueben und Bedacht nahm mit der Kunst der Zeit Schritt zu halten. Auch äußerlich brachte es diese Gesellschaft zu ansehnlichem Erfolge. Sie hatte ein eigenes „Sängerhäusli" und einen eigenen Capellmeister und sie errichtete auch eine besondere Gesangschule für Knaben. Die Noten und Musikalien, welche gelegenheitsweise angeschafft wurden, enthielten geistliche Musik und die ganze Thätigkeit war für den kirchlichen Zweck angelegt. Wenn man ab und zu eine weltliche Composition versuchte, so geschah es zur Würze des Mahls und nicht für eine Zuhörerschaft. Denn die Musik um ihrer selbst willen zu treiben, war einer früheren Zeit ganz fremd und wurde erst der Brauch, als die musikalische Composition Werke zur Welt brachte, welche sich als Gelegenheitsstücke nirgends recht anschließen wollten. Es ist wohl das Oratorium, welchem wir namentlich die Entstehung unseres heutigen Concertwesens zuschreiben müssen. Auch auf die Verbreitung des mehrstimmigen Chorgesanges in den Kreisen der Musikliebhaber ist es von großem Einflusse gewesen. Da die kirch-

lichen Sängerchöre sich mit dieser neuen Gattung Musik nicht genügend befassen konnten oder durften, gingen die Dilettanten selbst daran diese wirkungsvollen Sachen einzustudiren und in ihrem Kreise vorzuführen. Was einmal gelungen war, wurde fortgesetzt und so bildeten sich in aller Stille jene philharmonischen Gesellschaften, Tonkünstlersocietäten und Orchesterreunions, durch welche die aristokratische Welt des achtzehnten Jahrhunderts sich um die Förderung der Tonkunst so große Verdienste erwarb. Oesterreich hatte schon in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts solche gemischte Chöre, welche den Oratoriengesang in geschlossenem Cirkel pflegten. Wohlthätigkeitsgründe bewogen wohl auch dann und wann diese adlichen Sängerinnen und Sänger vor eine größere Oeffentlichkeit zu gehen, und als die Zeit der großen patriotischen Feierlichkeiten über die antifranzösischen Länder kam, da wurden alte Vorurtheile schneller gebrochen, und wer jetzt mit seiner Stimme Kunst zu einem guten Werke helfen konnte, der that es ohne weiteres Bedenken. So wurde die Sitte, sich an öffentlichen Aufführungen durch Mitwirkung im Chore zu betheiligen, in allen Kreisen der Gesellschaft loyal, und heute bilden unser Dilettanten-Chorvereine einen ebenso eigenartigen als wichtigen Factor des Musiklebens.

Die Ehre den ersten Chorverein besessen zu haben, der sich als solcher constituirte, scheint Berlin zuzukommen, und seiner Singakademie gebührt bis auf den Beweis des Gegentheils unter allen Gesellschaften, in denen sich sanggebildete Damen und Herren freiwillig zu regelmäßigen Uebungen und Aufführungen von mehrstimmigen Vocalcompositionen verpflichtet und vereinigt haben, das Prioritätsrecht.

Die Gründung dieses berühmten Instituts war nicht das Resultat eines vorbedachten Planes, sondern erfolgte wie von ungefähr. Niemand dachte am Tage der ersten Versammlung daran, daß hier eine epochemachende Institution ins Leben gerufen oder nur ein Verein entstehen sollte. Der Chor war eine kleine Gesellschaft von Schülern des königlichen Accompagnateurs Carl Friedrich Fasch, die sich ohne alle weitere Zukunftsgedanken so für einmal im Hause einer jungen Mitschülerin zusammen gefunden hatten, um den Versuch zu machen ob die Ausführung einer sechzehnstimmigen Messe ihres Meisters gelingen würde, für welche sich die Kräfte der Ver-

liner Schülerchöre und des Theaterpersonals als unzureichend erwiesen hatten. Es gelang; man fand Gefallen an dem Zusammensingen und bestimmte regelmäßige Singübungen. Neue Theilnehmer stellten sich ein und Fasch componirte neue Sachen, den Kräften der Gesellschaft entsprechend. Das ging eine Zeit lang so fort: der Mitglieder kamen mehr und mehr — bis eines Tages die Localitäten der zeitherigen freundlichen Wirthin nicht mehr ausreichten und man vor die Frage gestellt wurde, was aus diesen Singübungen werden sollte. Sie waren allen Betheiligten bereits so lieb und zum Bedürfnisse geworden, daß von einem Aufgeben kein Gedanke war. So entschloß man sich kurzer Hand vom Ministerium einen Uebungsraum zu erbitten und andere Schritte zu thun, welche geeignet waren auch in Zukunft die Fortdauer der gemeinsamen Kunstthätigkeit zu sichern. Man wählte Vorsteherinnen und Vorsteher aus der Gesellschaft, erhob Beiträge: kurz, constituirte den Verein und gab ihm mit der Benennung „Singakademie" — die Uebungen fanden im Akademiegebäude statt — ein äußerliches Zeichen seiner Existenz.

Am 24. Mai 1791 waren die Mitglieder, 28 an Zahl, zum ersten Male zusammengekommen, im Jahre 1794 fand zum ersten Male ein sogenanntes Auditorium Statt, bei welchem Mitglieder der königlichen Familie zugegen waren. Von da ab wiederholten sich diese Aufführungen zunächst zu Gelegenheitsfeierlichkeiten und rückten nach und nach mit in den Turnus der regelmäßigen Concerte ein.

Das Tempo, in welchem andere Orte dem Berliner Beispiele folgten, war nur ein mäßiges und die Begeisterung für die Sache des Chorgesanges, welche die vornehmen Damen jenes Instituts vermocht hatte der Kälte im ungeheizten Locale zu trotzen und an stürmischem Winterabend knieend, die Füße mit Mantel und Muff bedeckt, auszuharren, war keine allgemeine. Wohlgemeinten Bemühungen wurde wohl mit Widerstand gelohnt, wie z. B. aus den Berichten des Dr. Mutzenbecher über die Thätigkeit des Musikvereins in Altona tragikomisch zu ersehen ist. Bis zum Jahre 1818 entstanden in Deutschland nicht mehr als neun weitere Vereine: die Singakademie zu Leipzig (1800), der Gesangverein zu Stettin (1800), der Musikverein zu Münster (1804), die Dreißig'sche Singakademie

zu Dresden (1807), der Gesangverein zu Potsdam (1814), die Singakademie zu Bremen (1815), die zu Chemnitz (1817), der Musikverein zu Schwäbisch-Hall (1817) und der zu Innsbruck (1818). Der nächstfolgende erlangte unter den Instituten seiner Art eine hervorragende Bedeutung: es ist der Cäcilienverein zu Frankfurt am Main, dessen genialer Gründer Franz Joseph Schelble es zum ersten Male wagte mit einfachen Dilettanten an die großen Vocalcompositionen J. S. Bach's heranzutreten.

Die Werke der bildenden Kunst bleiben in den öffentlichen Sammlungen leben, wenn ihre Schöpfer lange todt sind, den musikalischen Compositionen nützt die bloße Aufbewahrung nichts: sie wollen zu lebendigem Gehör gebracht sein. Es ist nicht abzuleugnen, daß diese Schuld der Dankbarkeit gegen die vergangenen Meister von den bestellten Organen des Chorgesanges: den kirchlichen Sängerchören, nicht im genügenden Maaße getilgt zu werden pflegte. Auch den neu entstandenen Chorvereinen lag im Anfange die Gegenwart in ziemlich ausschließlicher Weise am Herzen. Auf den Programmen der Berliner Singakademie finden sich in den ersten Jahren die Namen Durante, Leonardo Leo, eines Canniciani, — auch Bach's Motetten: aber einen verhältnißmäßig großen Raum nehmen die Compositionen eines Sterkel, eines Schultz, Reichardt und anderer zeitgenössischer Autoren ein, die mit dem Director in persönlichen Beziehungen standen und während ihres Aufenthalts in Berlin es sich nicht versagen wollten aus eigener Anschauung das neugeartete Chorinstitut kennen zu lernen, in welchem vornehme Damen mitwirkten, die mit der Equipage zu den Uebungen abgeholt wurden, und wo doch so gut gesungen wurde, daß eine Direction unnöthig war. Von dem Momente, wo Schelble das Credo der Hmoll-Messe aufführte, nahmen die Chorvereine in ihren Programmen eine andere Tendenz. Welchen Impuls gleich darauf (im Jahre 1829) die Berliner Singakademie durch die Aufführung der Matthäuspassion für die Wiedererweckung von J. S. Bach gab, ist allgemein bekannt. Daß der gegenwärtigen Generation wieder die Werke von Meistern vertraut sind, deren Namen noch vor fünfzig Jahren selbst in Musikerkreisen vergessen waren, danken wir der Richtung, welche die Wirksamkeit der Chorvereine seit dem Ende der zwanziger Jahre genommen hat. Es wäre Unrecht hierbei nicht eines Mannes zu

gedenken, welcher diese Wendung mit vorbereitet hat: des berühmten Heidelberger Rechtslehrers Thibaut nämlich und seiner Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst". Der schroffe Ton, in welchem der selbstbewußte Mann, er der Dilettant, seine musikalischen Zeitgenossen auf die große Hinterlassenschaft der mittelalterlichen Glanzperiode des mehrstimmigen Gesanges aufmerksam zu machen suchte, verfehlte zunächst des Zweckes und erbitterte. Sein Hauptgegner Nägeli in Zürich sprach in seiner Gereiztheit den Händel'schen Chorbässen die Ausführbarkeit und überhaupt den Göttern des Heidelbergers allen Werth so bestimmt ab, daß der Name dieses Mannes in der Geschichte der Chorvereine übel klingen würde, wenn er nicht eben derselbe wäre, der durch die Organisirung des Chorvereinswesens in der Schweiz ein Muster für die Sache gegeben hätte, das leider nicht die verdiente allgemeine Nachahmung gefunden hat. Seine Idee war es, die Chorvereine als Schlußsteine der musikalischen Volkserziehung zu betrachten und mit der Organisirung des Gesangunterrichtes in den Schulen zu beginnen.

Seit jener Zeit haben die Chorvereine in Deutschland eine allgemeine Verbreitung gewonnen. Ein Chorverein, und wenn auch nur aus Männern allein gebildet, gehört in manchen Gegenden zu den nothwendigen Ortseinrichtungen und in großen Städten stehen die Damen und Herren zu mehreren hundert beisammen bei gemeinschaftlichem Ueben. Die Betheiligung am Chorgesange ist an volkreichen Plätzen reich genug, um eine Arbeitstheilung zu veranlassen: die Einen singen geistliche Musik, die Anderen weltliche, die Einen ausschließlich große Werke mit Begleitung, die Anderen nur kleinere Compositionen a capella, die Einen vertreten eine neue Richtung ausschließlich: Andere eine alte. Einzelne Vereine haben sich Specialitäten erwählt: wir haben etliche Vereine, welche, nominell wenigstens, dem Meister Bach gewidmet sind. Ursprünglich vorwiegend von den höheren Classen der Gesellschaft beschickt, sind die Chorvereine zur Zeit hie und da Vereinigungspunkte für alle Kreise der Bevölkerung: Der Hochgebildete bringt zum gemeinsamen Werke sein entwickeltes Schönheitsgefühl und seine Intelligenz mit, das einfache Kind aus dem Volke seine gute Stimme und seine Hingebung. Die Chorvereine stehen auf verschiedensten Stufen: etliche sind Kunstinstitute, mit allem Vorbedacht organisirt und geleitet

und mit Vorschulen versehen: eine große Anzahl anderer existirt mit Mühe und Noth und sieht ihren Fortbestand auf den guten Willen eines einzigen Kopfes gesetzt. Die Chorvereine sind noch im Anfange ihrer Geschichte. In England, durch die großen Musikfeste und die gesunde Verehrung gegen Händel's Werke wesentlich gefördert, genießen sie dieselbe Verbreitung wie bei uns: andere Länder aber sind noch im Stadium ihrer ersten Bekanntschaft mit dem neuen Institut, selbst Oestreich kennt die Chorvereine erst seit den fünfziger Jahren; in Rußland und Frankreich ist ihre Vergangenheit gleich kurz und in Italien sind erst in der allerletzten Zeit die Versuche zur Gründung von Chorvereinen geglückt. Auch die Periode, welche in Deutschland hinter ihnen liegt, erlaubt noch nicht über die weiteren Schicksale dieser Institute bestimmte Vermuthungen zu haben. Die Mängel, welche ihnen und gerade in den mittleren und kleinen Städten, wo sie am segensreichsten wirken müßten, anhaften, entspringen vorzüglich dem Umstande, daß sie nur auf einer freien Vereinbarung beruhen und daß von Seiten der öffentlichen Institutionen nichts für sie vorbereitet und nichts für sie gethan wird, während sie doch für die allgemeine Kunsterziehung viel wichtigere Organe sind als die in der Regel öffentlich subventionirten Theaterunternehmungen. Man darf der Mehrzahl der Chorvereine dreierlei wünschen: Geld, Männerstimmen und gute Dirigenten. Für letztere fangen unsere Conservatorien an zu sorgen: einzelne haben seit mehreren Jahren den Chorgesang auf den Platz im Lehrplane gestellt, welcher ihm gehört. Das Andere ist Sache der Schule und der Geschmackverbesserung. Für die geschäftliche Sicherung der Chorvereine aber wird gleichfalls, so ist zu hoffen, mehr und mehr geschehen, in demselben Grade als ihre sittliche und künstlerische Bedeutung besser erkannt wird. Wir haben jetzt bereits etliche solche Institute anzuführen, welche sich der Unterstützung einer Stadt- oder Landesbehörde, einer Universität, der Kirche oder des Hofes erfreuen. Die kleineren Chorvereine werden systematischer, als bisher geschehen, verbandsweise zusammentreten und sich durch Vereinigung der Kräfte künstlerisch hohen Aufgaben näher bringen müssen.

Direct und indirect ist der Einfluß, den die Thätigkeit der Chorvereine auf die Entwicklung der Kunst haben kann, bereits

deutlich wahrzunehmen gewesen. Auch in unvortheilhafter Weise hat er sich darin geäußert, daß er eine Zeit lang im Stile der Chorcomposition den Bequemlichkeitsansprüchen ungeschulter Sängermassen Geltung zu verschaffen suchte. Im Allgemeinen jedoch hat der Kunst die Wirksamkeit der Chorvereine nur Wohlthaten gebracht. Ihnen haben wir es mit zu danken, daß in der Musik wieder ein ernster Geist zur Herrschaft gekommen ist, und gegen das Vordringen des oberflächlichen Musikgenusses, wie ihn das moderne Concertwesen mit sich bringt, bilden sie den stärksten Schutz; indem sie jenem großen Theile des Publikums, dessen Verhältniß zu unseren Meisterwerken auf ein flüchtiges Anhören beschränkt ist, eine Schaar von Leuten gegenüberstellen, welche gewohnt sind in gehaltvolle Schöpfungen mit Fleiß, Gründlichkeit und Begeisterung einzudringen. So sehr auch die Kunst von den Chorvereinen profitirt und durch sie in eine Art neues Leben eingetreten ist, haben doch den größten Nutzen von den Chorvereinen die Mitglieder selbst: In keiner anderen Kunst ist es den Dilettanten vergönnt die innersten Schönheiten einer Schöpfung so durchzukosten, wie die Musik den Chorsängern die Gelegenheit bietet. Wer einem Chorvereine angehört, in welchem gut studirt wird, der hat bei jeder Aufführung eine Arbeit und einen Kunstgewinn vor sich gebracht, wie der malende Künstler, der ein werthvolles Original copirend nachgeschaffen. Und wer ein Lebensalter lang in einem solchen Chorvereine mitgewirkt hat, der mag seine Erinnerungen wie ein ganzes Museum hoch und werth halten. Wie fest ein solcher Eigenthümer seine Schätze besitzen kann, das zeigen jene Chordilettantinnen, die bei der jährlichen Wiederkehr einer Neunten Symphonie, oder einer Matthäuspassion ihre Stimme ohne Notenblatt singen, und wie umfassend so eine Sammlung angelegt sein kann, möge uns der Blick auf die fünfundzwanzigjährige Thätigkeit eines der besten Dilettantenchöre in Deutschland zeigen: des Riedel'schen Vereines in Leipzig, dessen Jubiläum im Mai dieses Jahres die Veranlassung zu dem vorliegenden Vortrage bildete. In seinen Programmen finden wir etliche achtzig Componisten deutscher Schule von Tannhäuser und Schütz bis auf die neuesten Namen von Brahms, Liszt und Cornelius. Bach ist in hundert und zwei Aufführungen vertreten, darunter sechs Mal mit der hohen Messe, Beethoven zehn Mal mit der Missa solemnis.

Die Ausländer sind in diesem Repertoir alle enthalten, soweit sie Bedeutung haben von Josquin bis Berlioz, die Kleinen wie die Großen, neben Palestrina und Lassus auch ein Porpora und Claudin Le Jeune.

Daß ein solcher Schatz erhabenster und intimster Kunstwerke, welche sich über alle Nationen, Zeiten und Richtungen mit gleicher Gerechtigkeit erstrecken, aus den Kreisen der Kenner heraus zunächst etlichen hundert Mitwirkenden vertraut und deren Angehörigen bekannt und dann in das geistige Gut einer ganzen Stadt mit übergeführt wird, gehört zu den Wundern der Neuzeit. In ihren Chorvereinen besitzt sie eine Zaubermacht, welcher wir die wohlwollendste Pflege für alle Zukunft wünschen wollen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

# Sammlung musikalischer Vorträge

herausgegeben von

**Paul Graf Waldersee.**

Nr. 1. **Ueber Johann Sebastian Bach.** Von Philipp Spitta.
" 2. **R. Wagner's Siegfried.** Von Hans von Wolzogen.
" 3. **Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Robert Schumann.** Von Carl Debrois van Bruyck.
" 4. **Robert Schumann und seine Faustscenen.** Von Selmar Bagge.
" 5. **Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.** Von August Reißmann.
" 6. **Wolfgang Mozart.** Von Emil Naumann.
" 7. **Die Gesammtausgabe der Werke Mozart's.** Von Paul Graf Waldersee.
" 8. **Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.** Von Ludwig Meinardus.
" 9. **Friedrich Chopin's Leben und Werke.** Von A. Niggli.
" 10. **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.** Von W. J. von Wasielewski.
" 11. **Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik.** Von Julius Alsleben.
" 12. **Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine.** Von H. Kretzschmar.

Velinpapier, mit künstlerischem Bücherschmuck. — Preis à Heft 75 ₰ im Abonnement auf 12 Vorträge. — Preis 1 ℳ für das einzelne Heft. — Renaissance-Einbanddecke als Sammelmappe 1 ℳ.

**Dieselben:** **Bandausgabe** (Nr. 1—12). Gr. 8. Brosch. 9 ℳ. Eleg. geb. 10 ℳ zu Festgeschenken für Musiker und Musikliebhaber empfohlen.

---

Durch die Betheiligung der bedeutendsten Schriftsteller und Historiker ist es möglich geworden, daß die mannichfaltigsten Stoffe zur Besprechung gelangen und daß die einzelnen Vorträge, verfaßt in der Form anziehender Unterhaltung, wenn auch auf wissenschaftlicher Grundlage ruhend, sachlich belehrend und geistig belebend wirken können.

Das Bestreben der Redaction wird darauf gerichtet sein, unter möglichst sorgfältiger Auswahl der zur Aufnahme gelangenden Aufsätze und Abhandlungen sowohl eine immer gründlichere Kenntniß unserer großen musikalischen Meisterwerke aus alter und neuer Zeit zu verbreiten, als auch ein richtiges und gediegenes musikalisches Urtheil in immer weiteren Kreisen zu fördern.

Mögen diese Vorträge sowohl den Musikern als vornehmlich dem Publikum, welches edle Hausmusik pflegt, gute Concerte besucht und mit musikalischem Interesse reiche allgemeine Bildung verbindet, empfohlen sein.

Alle Buchhandlungen nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern sowohl Subscription auf die erste und folgende Serie, sowie Bestellungen auf die einzelnen Vorträge an.

Mus 82.2
Sammlung musikalischer Vortrage.
Loeb Music Library
BDH8355
3 2044 041 186 859